SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1946 AÑO XV

BUENOS AIRES

SUMARIO

JEAN-PAUL SARTRE
RETRATO DEL ANTISEMITA

RAFAEL ALBERTI
ZURBARÁN

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE
TRES SONETOS

VERA MACAROV
LA PINTURA RELIGIOSA RUSA

ALBERT CAMUS
CALÍGULA

NOTAS

LIBROS ☆ Rafael Alberti: "Imagen primera de...", por *César Rosales* ☆ Leónidas Barletta: "El barco en la botella", por *Eduardo González Lanuza* ☆ Marta Brunet: "Humo hacia el Sur", por *C. R.* ☆ Estela Canto: "El muro de mármol", por *Alejandro Denis-Krause* ☆ DEBATES DE "SUR" ☆ Literatura gratuita y literatura comprometida.

RETRATO DEL ANTISEMITA

Si un hombre atribuye total o parcialmente las desgracias de su país y sus propias desgracias a la presencia de elementos judíos en la comunidad en que vive, si se propone remediar ese estado de cosas privando a los judíos de algunos de sus derechos o apartándolos de algunas funciones económicas y sociales o expusándolos del territorio o exterminándolos a todos, se dice que tiene *opiniones* antisemitas.

Esta palabra *opinión* hace meditar. Es la que emplea la dueña de casa para poner fin a una discusión que corre el peligro de agriarse. Sugiere que todos los pareceres son equivalentes, tranquiliza y da a los pensamientos una fisonomía inofensiva, asimilándolos a los gustos. Todos los gustos se dan en la naturaleza, todas las opiniones están permitidas; no hay que discutir sobre gustos, colores, opiniones. En nombre de las instituciones democráticas, en nombre de la libertad de opinión, el antisemita reclama el derecho de predicar dondequiera la cruzada antijudía. A la vez, habituados como estamos desde la Revolución Francesa a considerar cada objeto con espíritu analítico, es decir como un compuesto que puede separarse en sus elementos, miramos a personas y caracteres como mosaicos en que cada piedra coexiste con las otras sin que esta coexistencia la afecte en su naturaleza. Por eso la opinión antisemita se nos aparece como una molécula susceptible de entrar en

combinación, sin alterarse, con cualquier otra clase de moléculas. Un hombre puede ser buen padre y buen marido, ciudadano escrupuloso, amante de las letras, filántropo *y*, además, antisemita. Puede ser aficionado a la pesca y a los placeres del amor, tolerante en materia religiosa, lleno de ideas generosas sobre la condición de los indígenas del África central *y*, además, detestar a los judíos. No los quiere —suele decirse— porque su experiencia le ha revelado que eran malos, porque las estadísticas le informaron que eran peligrosos, porque ciertos factores históricos han influído en su juicio. Esta opinión parece el efecto de causas exteriores, y aquellos que quieren estudiarla descuidarán la persona misma del antisemita para tomar en cuenta el porcentaje de judíos movilizados en 1914, el porcentaje de judíos banqueros, industriales, médicos, abogados, la historia de los judíos en Francia desde sus orígenes. Llegarán a descubrir una situación rigurosamente objetiva que determina cierta corriente de opinión igualmente objetiva, llamada antisemitismo, del cual podrán hacer un mapa o establecer las variaciones de 1870 a 1944. De tal suerte, el antisemitismo parece, al mismo tiempo, un gusto subjetivo que entra en composición con otros gustos para formar la persona y un fenómeno impersonal y social que puede expresarse por cifras y términos medios, que está condicionado por constantes económicas, históricas y políticas.

No digo que ambas concepciones sean necesariamente contradictorias. Digo que son peligrosas y falsas. Admitiría, en rigor, que se tenga una "opinión" sobre la política vinícola del gobierno, o sea que podamos decidirnos, *basándonos en razones*, a condenar o aprobar la libre importación de vinos de Argel: se trata, en tal caso, de dar un

parecer sobre la administración de las cosas. Pero me niego a llamar opinión a una doctrina que apunta expresamente a determinadas personas y que tiende a suprimirles sus derechos o a exterminarlas. El judío, que el antisemita combate, no es un ser esquemático y definido solamente por su función, como en el Derecho Administrativo; por su situación o por sus actos, como en el Código. Es un judío, hijo de judíos, que puede reconocerse por su físico, por el color de su pelo, quizá por sus ropas y, según dicen, por su carácter. El antisemitismo no entra en la categoría de pensamientos protegidos por el derecho de libre opinión.

Además, se diferencia mucho de un pensamiento. Es ante todo una *pasión*. Puede presentarse, sin duda, bajo la forma de proposición teórica. El antisemita "moderado" es un hombre cortés que nos dirá suavemente: "Yo no detesto a los judíos. Sencillamente, me parece preferible, por tal y cual razón, que tomen parte reducida en la actividad de la nación". Pero momentos después, si nos hemos ganado su confianza, agregará con más abandono: "Mire usted: ha de haber *algo* en los judíos; a mí me molestan físicamente". El argumento, que he oído cien veces, merece examinarse. Primero, depende de la lógica pasional. Pues ¿imaginaríamos que alguien dijera seriamente: "Ha de haber algo en el tomate, porque me repugna comerlo"? Pero, además, nos muestra que el antisemitismo, bajo sus formas más atemperadas, más evolucionadas, continúa siendo una totalidad sincrética que se expresa por discursos de apariencia razonable pero que puede conducir a modificaciones corporales. Algunos hombres quedan súbitamente impotentes si saben que la mujer con quien se acuestan es judía. Hay una repugnancia hacia el judío como hay una repugnancia hacia el chino

o el negro en ciertas colectividades. Y esta repulsión no nace del cuerpo, ya que puede uno amar muy bien a una judía si ignora su raza; se comunica al cuerpo por el espíritu. Es un compromiso del alma, pero tan profundo y total que se extiende a lo fisiológico, como en el caso de la histeria.

Este compromiso no ha sido provocado por la experiencia. He interrogado a cien personas sobre las razones de su antisemitismo. La mayoría se han limitado a enumerar los defectos que la tradición asigna a los judíos. "Los aborrezco porque son interesados, intrigantes, pegajosos, viscosos, sin tacto, etc. — Pero al menos ¿frecuenta usted a algunos? — ¡Ah, me cuidaría mucho de ello!" Un pintor me dijo: "Soy hostil a los judíos porque, con sus costumbres criticistas, estimulan la indisciplina en nuestros criados". Veamos experiencias más precisas. Un joven actor sin talento pretende que los judíos le han impedido hacer carrera en el teatro manteniéndolo en los papeles subalternos. Una mujer me dijo: "He tenido disputas insoportables con los peleteros; me han robado; han quemado la piel que les confié. Pues bien: todos eran judíos". Pero ¿por qué eligió odiar a los judíos en vez de odiar a los peleteros? ¿Por qué a los judíos o a los peleteros en vez de a tal judío, a tal peletero en particular? Porque había en ella una predisposición al antisemitismo. Un colega, en el liceo, me dijo que los judíos "lo irritan" a causa de las mil injusticias que los cuerpos sociales "judaizados" cometen en favor de ellos. "Un judío fué admitido como adscripto el año en que a mí me aplazaron, y no me hará creer usted que ese tipo, cuyo padre había venido de Cracovia o de Lemberg, comprendía mejor que yo un poema de Ronsard o una égloga de Virgilio". Pero

confiesa, por otra parte, que desprecia el título, que "cualquier imbécil lo obtiene" y que él no se preparó para el concurso. Dispone, pues, para explicar su fracaso, de dos sistemas de interpretación, como esos locos que, cuando se dejan llevar por su delirio, pretenden ser reyes de Hungría y que, si los interroga uno bruscamente, confiesan que son zapateros. Su pensamiento se mueve en dos planos, sin sentir por ello la menor molestia. Más aún: le ocurrirá justificar su pereza diciendo que uno sería realmente tonto si preparase un examen donde los judíos son aprobados con preferencia a los buenos franceses. Por lo demás, él era el número veintisiete en la lista definitiva. Había veintiséis antes que él, doce aprobados y catorce reprobados. De haberse excluído a los judíos del concurso, ¿habría ganado algo con ello? Y aunque hubiese sido el primero de los no admitidos, aunque hubiese tenido probabilidades de ser nombrado, eliminando a uno de los candidatos aprobados, ¿por qué eliminar al judío Weil y no al normando Mathieu o al bretón Arzell? Para que mi colega se indignara, tenía que haber adoptado de antemano cierta idea del judío, de su naturaleza y de su papel social. Y para que decidiera que entre veintiséis competidores más afortunados, era el judío quien le robaba su sitio, tenía que haber dado *a priori*, en la conducta de su vida, preferencia a los razonamientos pasionales. Lejos de engendrar la experiencia la noción del judío, es ésta, por el contrario, la que ilumina la experiencia; si el judío no existiera, el antisemita lo inventaría.

Sea, se dirá; pero a falta de experiencia, ¿no hay que admitir que ciertos datos históricos explican el antisemitismo? Porque, en fin, no ha nacido del aire. Fácil me sería demostrar que la historia de Fran-

cia no enseña nada sobre los judíos: fueron oprimidos hasta 1789; después participaron como pudieron en la vida de la nación, aprovechando, sin duda, de la libre competencia para ocupar el lugar de los débiles, ni más ni menos que los otros franceses: no cometieron gran crimen contra Francia, ni gran traición. Y si se ha creído establecer que el número de soldados judíos era, en 1914, inferior al que debió ser, fué porque se tuvo la curiosidad de consultar las estadísticas, pues no es uno de esos hechos que asombran por sí mismos a los espíritus, y ningún movilizado pudo, *motu proprio*, sorprenderse al no ver israelitas en el estrecho sector que constituía su universo. Pero como, después de todo, los informes que nos da la historia sobre el papel de Israel dependen esencialmente de nuestra concepción de la historia, pienso que más vale pedir en préstamo a un país extranjero un ejemplo manifiesto de "traición judía" y calcular las repercusiones que esta traición pudo tener en el antisemitismo contemporáneo. En el curso de las revueltas polacas que ensangrentaron el siglo XIX, los judíos de Varsovia —que los zares, por política, trataban con miramientos— manifestaron mucha tibieza hacia los rebeldes; por eso, como no intervinieron en las insurrecciones, lograron mantener y aun aumentar el monto de sus negocios en un país arruinado por la opresión. Ignoro si el hecho es exacto. Lo cierto es que muchos polacos lo creen y que este "dato histórico" no contribuye poco a indisponerlos con los judíos. Pero si examino las cosas de cerca descubro en ellas un círculo vicioso: los zares —nos dicen— no maltrataban a los judíos de Polonia, en tanto que ordenaban gustosamente "progroms" contra los de Rusia. Estos procederes tan distintos obedecían a una misma causa: el gobierno ruso consideraba inasimilables a

los judíos de Rusia y Polonia y, según las necesidades de su política, los hacía degollar en Moscú o en Kiev, pues amenazaban debilitar el imperio moscovita; los favorecía en Varsovia para mantener la discordia entre los polacos. Éstos, por el contrario, sólo manifestaban odio y desprecio a los judíos de Polonia, pero la razón era la misma: según ellos, Israel no podía asimilarse a la colectividad. Tratados como judíos por el zar de Rusia, como judíos por los polacos; dotados, bien a su pesar, de intereses judíos en una comunidad extranjera, ¿qué hay de asombroso en que esos minoritarios se hayan conducido conforme a la representación que se tenía de ellos? Dicho de otro modo: lo esencial no es el "dato histórico" sino la idea que los agentes de la historia se hacían del judío. Y cuando los polacos de hoy guardan rencor a los judíos por su conducta pasada, son incitados a ello por esta misma idea: para que se piense en reprochar las culpas de los abuelos a los nietos es necesario, ante todo, tener un sentido muy primitivo de las responsabilidades. Pero eso no basta: también es necesario formarse cierta concepción de los hijos según lo que han sido los padres: es necesario que se crea a los menores capaces de hacer lo que hicieron los mayores; es necesario persuadirse de que el carácter judío se hereda. Así, los polacos de 1940 trataban a los israelitas como *judíos*, porque sus antepasados de 1848 se comportaron de igual manera con sus contemporáneos. Y quizá, en otras circunstancias, esta representación tradicional habría dispuesto a los judíos de hoy a conducirse como los del 48. Es, pues, la *idea* que se hace uno del judío lo que parece determinar la historia, no el "dato histórico" lo que hace nacer la idea. Y puesto que también nos hablan de "datos sociales", observémoslos mejor y encontraremos el

mismo círculo: hay demasiados abogados judíos, nos dicen. Pero ¿es que alguien se queja de que haya demasiados abogados normandos? Si todos los bretones fuesen médicos, ¿no se limitarían a decir que "Bretaña suministra médicos a toda Francia"? ¡Ah, replicarán, no es en modo alguno lo mismo! Sin duda, pero se debe precisamente a que consideramos a los normandos como normandos y a los judíos como judíos. Por eso, de cualquier lado que miremos, *la idea de judío* surge como lo esencial.

Así resulta evidente para nosotros que ningún factor externo puede inculcar en el antisemita su antisemitismo. El antisemitismo es una elección libre, total y espontánea, una actitud global que no sólo se adopta con respecto a los judíos sino con respecto al hombre en general, a la historia y a la sociedad; es, al mismo tiempo, una pasión y una concepción del mundo. Sin duda, algunos de sus caracteres serán más notables en tal antisemita que en tal otro. Pero están todos presentes a la vez y se determinan unos a otros. Intentaremos describir esta totalidad sincrética.

Hice notar antes que el antisemitismo se presenta como una pasión. Todos han comprendido que es una afección de odio o de cólera. Mas, por lo común, el odio y la cólera son *solicitados*: odio a quien me hace sufrir, a quien me desdeña o me insulta. Acabamos de ver que la pasión antisemita no podría tener ese carácter: se adelanta a los hechos que deberían hacerla nacer, va en su busca para alimentarse de ellos, hasta debe interpretarlos a su manera para que se vuelvan realmente ofensivos. Y sin embargo, si hablamos del judío al antisemita, éste da muestras de una viva irritación. Si recordamos, además, que debemos siempre *con-*

sentir a la cólera para que pueda manifestarse y que, según la expresión tan justa, uno *monta* en cólera, habremos de convenir en que el antisemita ha *escogido* vivir en el tono apasionado. No es raro que se opte por una vida pasional con preferencia a una vida razonable. Pero es que, por lo común, se aman los *objetos* de la pasión: las mujeres, la gloria, el poder, el dinero. Puesto que el antisemita ha escogido el odio, estamos obligados a deducir que lo que ama es el *estado* apasionado. Por lo común, ese género de afección no gusta en modo alguno: quien desea apasionadamente a una mujer, está apasionado a causa de la mujer y a pesar de la pasión: desconfiamos de los razonamientos pasionales que apuntan a demostrar por todos los medios de opinión que ha dictado el amor o los celos o el odio; desconfiamos de los extravíos pasionales y de lo que se ha llamado el monoideísmo. Es esto, por el contrario, lo que el antisemita elige ante todo. Pero ¿cómo puede elegirse el razonar torcidamente? Porque se añora la impermeabilidad. El hombre sensato busca gimiendo, sabe que sus razonamientos son únicamente probables, que otras consideraciones vendrán sin duda a revocarlos; no sabe nunca muy bien adónde va; está "abierto" a toda clase de sugestiones, puede pasar por vacilante. Pero hay personas atraídas por la permanencia de la piedra. Quieren ser macizos e impermeables, no quieren cambiar: ¿adónde los llevaría el cambio? Se trata de un temor original de sí mismo y de un temor de la verdad. Y no los aterra el contenido de la verdad, que ni siquiera sospechan, sino la forma misma de lo verdadero, ese objeto de indefinida aproximación. Es como si su propia existencia estuviera perpetuamente en suspenso. Pero quieren existir enteramente y en seguida. No quieren opiniones adquiridas, sino innatas; como te-

men el razonamiento, quieren adoptar un modo de vida en que el razonamiento y la búsqueda tengan un papel subordinado, en que sólo se busque lo que se ha encontrado ya, en que sólo se vuelva uno lo que ya era. Y para ello no hay más que la pasión. Sólo una fuerte prevención sentimental puede dar una certeza fulgurante, sólo ella puede tener al razonamiento a raya, sólo ella puede permanecer impermeable a la experiencia y subsistir durante toda una vida. El antisemita ha escogido el odio porque el odio es una fe; ha elegido originariamente desvalorizar las palabras y las razones. ¡Qué cómodo se encuentra ahora! ¡Qué fútiles y ligeras le parecen las discusiones sobre los derechos del judío! Se ha situado de entrada en otro terreno. Si accede, por cortesía, a defender su punto de vista por un instante, se presta a ello, pero no se entrega: sencillamente, ensaya proyectar su certidumbre intuitiva sobre el plano del discurso. Hace un momento cité algunas "frases" de antisemitas, todas igualmente absurdas: "Odio a los judíos porque estimulan la indisciplina en los criados; porque un peletero judío me ha robado, etc." Pero no creamos que los antisemitas se dejan engañar totalmente por lo absurdo de estas respuestas. Saben que sus discursos son ligeros, discutibles, pero se divierten con ellos: su adversario tiene el deber de usar seriamente de las palabras puesto que cree en las palabras; ellos tienen *el derecho* de jugar. Hasta les gusta jugar con los discursos, pues, al dar razones cómicas, desacreditan la seriedad de su interlocutor; se deleitan en la mala fe, pues para ellos no se trata de persuadir con buenos argumentos, sino de intimidar o desorientar. Si los apremiamos, se repliegan en sí mismos, nos significan con una frase orgullosa que ha pasado el tiempo de argumentar; no es que teman ser convencidos: sólo

temen ponerse en ridículo o que su embarazo haga mal efecto en un tercero a quien desean atraer a su partido. Si el antisemita, pues, es impermeable a las razones y a la experiencia, como ha podido verse, no se debe a que su convicción sea fuerte; más bien, su convicción es fuerte porque ha escogido de antemano ser impermeable.

También ha escogido ser terrible. Se teme irritarlo. Nadie sabe a qué extremos lo llevarán los extravíos de su pasión; pero él lo sabe: pues su pasión no ha sido provocada desde afuera. La tiene bien en mano, la deja ir exactamente como quiere, tan pronto soltando las bridas, tan pronto tirando de ellas. No se teme a sí mismo, pero lee en los ojos de los otros una imagen inquietante, y conforma sus palabras y sus gestos a esta imagen. Este modelo exterior lo dispensa de buscar dentro de sí su personalidad; ha elegido ser puramente exterior, no volver nunca en sí, no ser nada sino el temor que inspira a los otros. Más aún que de la razón, huye de la conciencia íntima que tiene de sí mismo. Pero, se dirá, ¿si sólo fuera así con respecto a los judíos? ¿Si en lo demás se condujera con sensatez? Responde que eso es imposible: ved a un pescadero que en 1942, irritado por la competencia de dos pescaderos judíos que ocultaban su raza, tomó un buen día la pluma y los denunció. Me aseguran que en otro sentido era dulce y jovial, el mejor hijo del mundo. Pero no lo creo: un hombre que considera natural denunciar a los hombres no puede tener nuestra concepción de lo humano; aun a aquellos de quienes se convierte en bienhechor, no los ve con nuestros ojos; su dulzura, su generosidad no son semejantes a nuestra dulzura, a nuestra generosidad; no se puede circunscribir la pasión.

El antisemita reconoce gustoso que el judío es inteligente y traba-

jador; hasta se considerará inferior a él bajo este aspecto. No le cuesta gran cosa confesarlo: ha puesto estas cualidades entre paréntesis. O, mejor dicho, su valor proviene de quien las posee: cuantas más virtudes posea el judío, más peligroso será. Y el antisemita no se hace ilusiones sobre lo que es. Se considera un hombre medio, menos que medio; en el fondo, mediocre; no hay ejemplo de que un antisemita reivindique sobre los judíos una superioridad individual. Pero no debe creerse que su mediocridad lo avergüence: antes bien, se complace en ella; diré que la ha elegido. Es un hombre que teme toda especie de soledad, tanto la del genio como la del asesino: es el hombre de las multitudes; por pequeña que sea su talla, aun toma la precaución de agacharse por temor a emerger del rebaño y encontrarse frente a sí mismo. Si se hace antisemita es porque no puede serlo solo. La frase: "Odio a los judíos" es de las que se pronuncian en grupo; al pronunciarla se adhiere a una tradición y a una comunidad: la de los mediocres. Por eso conviene recordar que no se es necesariamente humilde ni siquiera modesto porque se haya aceptado la mediocridad. Todo lo contrario: hay un orgullo apasionado de los mediocres, y el antisemitismo es una tentativa para valorizar la mediocridad como tal, para crear la "élite" de los mediocres. Para el antisemita la inteligencia es judía; puede, por lo tanto, despreciarla con toda tranquilidad, como a las demás virtudes que posee el judío: son un "ersatz" que utilizan los judíos para reemplazar esa mediocridad equilibrada que les faltará siempre. El verdadero francés, enraizado en su provincia, en su país, sostenido por una tradición de veinte siglos, usufructuario de una sabiduría ancestral, guiado por costumbres probadas, *no necesita* inteligencia. Su virtud se funda

en la asimilación de cualidades depositadas por el trabajo de cien generaciones sobre los objetos que lo rodean, en la propiedad. Pero claro está que se trata de la propiedad heredada, no de la que se compra. Hay en ello una incomprensión de principio, por parte del antisemita, de las diversas formas de la propiedad moderna: dinero, acciones, etc.: son abstracciones, seres de razón que se emparentan con la inteligencia abstracta del semita; la acción no pertenece a nadie, ya que puede ser de todos y es, además, signo de riqueza, no un bien concreto. El antisemita sólo concibe un tipo de apropiación primitiva y territorial, fundada en una verdadera relación mágica de posesión y en la cual el objeto poseído y su poseedor están unidos por un vínculo de participación mística; es el poeta de la propiedad inmobiliaria. Ésta transfigura al propietario y le otorga una sensibilidad particular y concreta. Esta sensibilidad, claro está, no se dirige a las verdades eternas, a los valores universales: lo universal es judío, ya que es objeto de la inteligencia. Lo que lograra aprehender ese sentido sutil es, por el contrario, lo que no logra ver la inteligencia. Dicho de otro modo: el principio del antisemitismo es que la posesión concreta de un objeto particular otorga mágicamente el sentido de este objeto. Maurras nos lo afirma: un judío será siempre incapaz de comprender este verso de Racine:

Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui.

¿Y por qué *yo*, el mediocre yo, podría entender lo que la inteligencia más libre, más cultivada, no ha podido asir? Porque *poseo* a Racine. Racine es mi lengua y mi suelo. Quizá el judío habla un francés más

puro que yo, quizá conoce mejor la sintaxis, la gramática, quizá hasta sea escritor: no importa. Habla esta lengua desde hace veinte años solamente, y yo desde hace mil. La corrección de su estilo es abstracta, aprendida; las faltas de gramática están de acuerdo con el genio de la lengua. Reconocemos aquí el argumento que Barrès volvía contra los becarios. ¿Por qué asombrarse de ello? ¿Acaso estos judíos no son los becarios? Yo nada tengo que hacer para merecer mi superioridad, y tampoco puedo perderla. Me ha sido dada de una vez por todas: es una *cosa.*

No confundamos esta superioridad religiosa con el valor. El antisemita no tiene gran deseo de poseer valor. El valor se busca como la verdad, se descubre difícilmente, hay que merecerlo y, una vez adquirido, está perpetuamente en tela de juicio: un paso en falso, un error, y se desvanece; por eso no tenemos descanso, de un extremo a otro de nuestra vida; somos responsables de lo que valemos. El antisemita huye de la responsabilidad como huye de su propia conciencia y, escogiendo para sí la permanencia mineral, ha escogido para su moral una escala de valores petrificados. Haga lo que haga, sabe que permanecerá en el pináculo de la escala; haga lo que haga el judío, no subirá nunca del primer peldaño. Empezamos a entrever el sentido de la elección que el antisemita hace por sí mismo: escoge lo irremediable por temor a la libertad, la mediocridad por temor a la soledad, y de esta mediocridad irremediable hace una aristocracia rígida, por orgullo. Para estas diversas operaciones la existencia del judío le es absolutamente necesaria: ¿a quién, sin ella, sería superior? Más aún: frente al judío y sólo frente al judío el antisemita se realiza como sujeto de derecho.

Si por milagro, y conforme a su deseo, todos los judíos fueran exterminados, se encontraría siendo portero o tendero en una sociedad muy jerarquizada donde la cualidad de "verdadero francés" estaría a vil precio puesto que todo el mundo la poseería; perdería el sentimiento de sus derechos sobre su país, puesto que nadie habría de discutirlos y desaparecería de golpe esa igualdad profunda que lo aproxima al noble y al rico, ya que sería sobre todo negativa. Sus fracasos, que atribuye a la competencia desleal de los judíos, tendría que imputarlos urgentemente a otra causa, o interrogarse a sí mismo, corriendo el peligro de caer en la acritud, en un odio melancólico a las clases privilegiadas. Por eso el antisemita tiene la desgracia de necesitar vitalmente del enemigo que quiere extirpar de la nación. Todo lo que puede adquirir la inteligencia, todo lo que puede adquirir el dinero, se lo deja; pero es tan sólo viento. Sólo cuentan los valores irracionales y son éstos, precisamente, los que sus enemigos nunca podrán tener. Así el antisemita se adhiere, como punto de partida, a un irracionalismo de hecho. Se opone al judío como el sentimiento a la inteligencia, como lo particular a lo universal, como el pasado al presente, como lo concreto a lo abstracto, como el poseedor de bienes inmobiliarios al propietario de valores mobiliarios. Por otra parte, muchos antisemitas —la mayoría, quizá— pertenecen a la pequeña burguesía urbana; son funcionarios, empleados, pequeños comerciantes que nada poseen. Pero es justamente irguiéndose contra el judío como adquieren de súbito conciencia de ser propietarios: al representarse al israelita como un ladrón, se colocan en la envidiable posición de las personas que podrían ser robadas; puesto que el judío quiere sustraerles Francia, es que Francia les perte-

nece. Por eso han escogido el antisemitismo como un medio de realizar su calidad de poseedores. ¿Tiene el judío más dinero que ellos? Tanto mejor: es que el dinero es judío; podrán despreciarlo como desprecian la inteligencia. ¿Tienen menos bienes que el hidalgüelo perigurdino, que el rico granjero de Beauce? No importa: les bastará fomentar en éstos una cólera vengativa contra esos ladrones de Israel; sentirán inmediatamente la presencia del país entero. Los verdaderos franceses, los buenos franceses son todos iguales, pues cada uno de ellos posee la Francia indivisa. Por eso yo llamaría gustosamente al antisemitismo el "snobismo" del pobre. Me parece, en efecto, que la mayoría de los ricos utilizan esta pasión en vez de abandonarse a ella: tienen otras cosas que hacer. Por lo común se propaga en las clases medias, precisamente porque éstas no poseen tierras, ni castillos, ni casas; tan sólo dinero líquido y algunas acciones en el banco. No fué por azar por lo que la pequeña burguesía alemana de 1925 era antisemita. Este "proletariado de cuello duro" tenía por principal cuidado el distinguirse del proletariado verdadero. Arruinado por la gran industria, befado por los Junker, todo su amor iba a los Junker y a los grandes industriales. Se entregó al antisemitismo con el mismo ímpetu que puso en usar ropas burguesas: *porque* los obreros eran internacionalistas, porque los Junker poseían a Alemania y él quería poseerla también. El antisemitismo no es sólo la alegría de odiar; procura placeres positivos: al tratar al judío como un ser inferior y pernicioso, afirmo al mismo tiempo que pertenezco a una "élite", la cual, muy diferente en esto de las modernas "élites" que se fundan en el mérito o en el trabajo, se parece en todo a una aristocracia de nacimiento.

Este igualitarismo que el antisemita busca con tanto empeño no tiene nada en común con la igualdad inscrita en el programa de las democracias. Esta igualdad debe realizarse en una sociedad económicamente jerarquizada y debe ser compatible con la diversidad de las funciones. Pero si el antisemita reivindica la igualdad de los arios, es *contra* la jerarquía de las funciones. Nada comprende de la división del trabajo y no se preocupa por ello: cada ciudadano puede reivindicar el título de francés, no porque coopere desde su puesto, en su oficio y con todos los demás en la vida económica, social y cultural de la nación, sino porque tiene, a igual título que cada uno de los demás, un derecho imprescriptible e innato sobre la totalidad indivisa del país. Por eso la sociedad que el antisemita concibe es una sociedad de yuxtaposición como por lo demás era de prever, ya que su ideal de propiedad es la propiedad inmobiliaria. Y como, de hecho, los antisemitas son muchos, cada uno de ellos contribuye a constituir, en el seno de la sociedad organizada, una comunidad que funciona por solidaridad mecánica. El grado de integración de cada antisemita en esta comunidad, así como su matiz igualitario, están fijados por lo que yo llamaría la temperatura de la comunidad. Proust ha mostrado, por ejemplo, que el antidreyfusismo aproximaba el duque a su cochero, y que las familias burguesas, gracias a su odio a Dreyfus, forzaban las puertas de la aristocracia. Es que la comunidad igualitaria que invoca el antisemita es del tipo de las multitudes o de esas sociedades instantáneas que nacen con motivo del linchamiento o del escándalo. La igualdad es en ella el fruto de la indiferenciación de las funciones. El vínculo social es la cólera; la colectividad no tiene otro fin que ejercer sobre ciertos individuos una san-

ción represiva difusa; los impulsos y las representaciones colectivas se imponen en ella tanto más fuertemente a los particulares cuanto que ninguno está defendido por una función especializada. Por eso las personas se ahogan en la multitud, y los modos de pensamiento, las reacciones del grupo son de tipo primitivo puro. Ciertamente, esas colectividades no nacen sólo del antisemitismo: un alboroto, un crimen, una injusticia pueden hacerlas surgir bruscamente. Pero entonces son formaciones fugaces que bien pronto se desvanecen sin dejar vestigios. Como el antisemitismo sobrevive a las grandes crisis de odio contra los judíos, la sociedad que forman los antisemitas permanece en estado latente durante los períodos normales, y todo antisemita alega pertenecer a ella. Incapaz de comprender la organización social moderna, añora los períodos de crisis en que la comunidad primitiva reaparece de golpe y alcanza su temperatura de fusión. Desea que su persona se funda súbitamente en el grupo y que sea arrastrada por el torrente colectivo. Tiene en vista esta atmósfera de "progrom" cuando reclama "la unión de todos los franceses". En tal sentido, el antisemitismo, en la democracia, es una forma solapada de lo que se llama la lucha del ciudadano contra los poderes. Interroguemos a uno de esos jóvenes turbulentos que infringen plácidamente la ley y se unen entre muchos para golpear a un judío en una calle desierta: nos dirá que desea un poder fuerte que lo exima de la aplastante responsabilidad de pensar por sí mismo; siendo la república un poder débil, se ve conducido a la indisciplina por amor a la obediencia. Pero ¿desea acaso un poder fuerte? En realidad, reclama para los otros un orden riguroso y, para él, un desorden sin responsabilidad; quiere colocarse por encima de las leyes escapando,

al mismo tiempo, a la conciencia de su libertad y de su soledad. Usa pues de un subterfugio: el judío participa en las elecciones, hay judíos en el gobierno; por lo tanto, el poder legal está viciado en su base; más aún: ya no existe, y es legítimo no tener en cuenta sus decretos; no se trata, por lo demás, de desobediencia: no se desobedece a lo que no existe. Por eso habrá para el antisemita una Francia *real* con un gobierno *real* pero difuso y sin órganos especializados, y una Francia abstracta, oficial, judaizada contra la cual es necesario levantarse. Claro está que esta rebelión permanente es obra del grupo: el antisemita no podría en ningún caso actuar y pensar por sí solo. Y el grupo mismo no podría concebirse bajo el aspecto de un partido minoritario: porque un partido está obligado a inventar su programa, a trazarse una línea política, lo cual importa iniciativa, responsabilidad, libertad. Las asociaciones antisemitas no quieren inventar nada, rehusan asumir responsabilidades, tendrían horror de considerar que representan cierta fracción de la opinión francesa, porque en ese caso sería necesario dictar un programa, buscar medios legales de acción. Prefieren suponer que manifiestan en toda su pureza, en toda su pasividad, el sentimiento del país *real* en su indivisibilidad. Todo antisemita es, pues, en medida variable, el enemigo de los poderes regulares; quiere ser el miembro disciplinado de un grupo indisciplinado; adora el orden, pero el orden *social*. Podría decirse que quiere provocar el desorden político para restaurar el orden social, y el orden social se le aparece bajo los rasgos de una sociedad igualitaria y primitiva de yuxtaposición, a temperatura elevada, de donde los judíos serían excluídos. Estos principios le permiten beneficiarse con una extraña independencia que yo llamaría una

libertad al revés. Porque la libertad auténtica asume sus responsabilidades y la del antisemitismo proviene de que se sustrae a todas las suyas. Flotante entre una sociedad autoritaria que todavía no existe y una sociedad oficial y tolerante a la cual desautoriza, el antisemita puede permitírselo todo sin temor de pasar por anarquista, lo cual le produciría horror. La seriedad profunda de sus objetivos, que ninguna frase, ningún discurso puede expresar, le da derecho a cierta ligereza. Es travieso, hace de las suyas, apalea, purga, roba: por la buena causa. Si el gobierno es fuerte, el antisemitismo decrece a menos que no esté en el programa del gobierno mismo. Pero, en este caso, cambia de naturaleza. Enemigo de los judíos, el antisemita necesita de ellos; antidemócrata, es un producto natural de las democracias y sólo puede manifestarse en el marco de la república.

Empezamos a comprender que el antisemitismo no es una simple "opinión" sobre los judíos y que compromete a la persona entera del antisemita. Pero aun no hemos terminado con él: porque no se limita a suministrar directivas morales y políticas; es por sí solo un procedimiento de pensamiento y una concepción del mundo. No se podría, en efecto, afirmar lo que él afirma sin referirse implícitamente a ciertos principios intelectuales. El judío —nos dice—, es del todo malo, del todo judío; sus virtudes, si las tiene, desde el momento que son virtudes del judío se convierten en vicios; las obras que salen de sus manos llevan necesariamente su marca: si construye un puente, este puente es malo, como que es judío desde el primer arco hasta el último. Una misma acción realizada por un judío y por un cristiano no tiene el mismo sentido en ambos casos: el judío comunica a todo lo que toca no sé

qué execrable cualidad. Lo primero que los alemanes prohibieron a los judíos fué el acceso a las piscinas: les parecía que si el cuerpo de un israelita se sumergía en esa agua cautiva la ensuciaría por completo. Literalmente, el judío mancha hasta el aire que respira. Si tratamos de formular con proposiciones abstractas el principio a que debe referirse la medida, deduciremos lo siguiente: un todo es más que la suma de sus partes y algo distinto de ella; un todo determina el sentido y el carácter profundo de las partes que lo componen. No hay *una* virtud de coraje que pueda entrar indiferentemente en un carácter judío o en un carácter cristiano como el oxígeno compone indiferentemente el aire con el nitrógeno y el argón, el agua con el hidrógeno, sino que cada persona es una totalidad que no puede descomponerse, que tiene *su* coraje, *su* generosidad, *su* manera de pensar, de reír, de beber y de comer. ¿Qué quiere decir esto sino que el antisemita ha escogido recurrir, para comprender el mundo, al espíritu de síntesis? El espíritu de síntesis le permite concebirse a sí mismo como formando indisoluble unidad con toda Francia. En nombre del espíritu de síntesis, denuncia la inteligencia puramente analítica y crítica de Israel. Pero es menester precisar: desde hace algún tiempo, en la derecha y en la izquierda, los conservadores y los socialistas invocan los principios sintéticos contra el espíritu de análisis que presidió la fundación de la democracia burguesa. No podrían ser los mismos principios para unos y otros, o, al menos, unos y otros hacen uso diferente de esos principios. ¿Qué uso hace de ellos el antisemita?

No encontramos antisemitismo en los obreros. Es —se dirá— porque no hay judíos entre ellos. Pero la explicación es absurda, porque

ellos debían precisamente, suponiendo que el hecho alegado fuera cierto, quejarse por esta ausencia. Los nazis lo sabían: cuando quisieron extender su propaganda al proletariado, lanzaron el "slogan" del capitalismo judío. Sin embargo, la clase obrera piensa sintéticamente la situación social; sólo que no usa métodos antisemitas. No recorta los conjuntos según los datos étnicos, sino de acuerdo con las funciones económicas. La burguesía, la clase campesina, el proletariado: éstas son las realidades sintéticas de que se ocupa; y en esas totalidades distinguirá estructuras sintéticas secundarias: sindicatos obreros, sindicatos patronales, "trusts", "cartels", partidos. Por eso las explicaciones que da de los fenómenos económicos históricos convienen perfectamente a la estructura diferenciada de una sociedad que se funda en la división del trabajo. La historia surge, según ella, del juego de los organismos económicos y de la interacción de los grupos sintéticos.

La mayoría de los antisemitas se encuentran, por el contrario, en las clases medias, es decir entre los hombres que tienen un nivel de vida igual o superior al de los judíos, o, si se prefiere, entre los *no-productores* (patrones, comercianes, profesiones liberales, oficios de transporte, parásitos). El burgués, en efecto, *no produce*: dirige, administra, reparte, compra y vende; su función es entrar en relación directa con el consumidor, es decir, su actividad se funda en un comercio constante con los hombres, en tanto que el obrero, en el ejercicio de su oficio, está en contacto permanente con las cosas. Cada uno juzga la historia según la profesión que ejerce. Formado por su acción cotidiana sobre la materia, el obrero ve en la sociedad el producto de fuerzas reales que operan según leyes rigurosas. Su "materialismo" dialéctico significa

que considera el mundo social de la misma manera que el mundo material. Los burgueses, por el contrario, y el antisemita en particular, han escogido explicar la historia por la acción de voluntades individuales. ¿Acaso no dependen de esas mismas voluntades en el ejercicio de su profesión [1]? Se comportan con respecto a los hechos sociales como los primitivos que dotan al viento o al sol de una pequeña alma. Intrigas, cábalas, la perfidia de uno, el coraje y la virtud de otro: esto determina el ritmo de su negocio, esto determina el ritmo del mundo. El antisemitismo, fenómeno burgués, aparece por lo tanto como la voluntad de explicar los acontecimientos colectivos por la iniciativa de los particulares.

Y ocurre, sin duda, que el proletariado caricaturiza en sus carteles y periódicos al "burgués", así como el antisemita caricaturiza al "judío". Pero esta semejanza exterior no debe engañarnos. Lo que produce al burgués, desde el punto de vista obrero, es su posición de burgués, es decir un conjunto de factores externos; y el burgués mismo se reduce a la unidad sintética de sus manifestaciones exteriores discernibles. Es un conjunto ligado de *conductas*. Para el antisemita, lo que hace al judío es la presencia en el de la "judería", principio judío análogo al flogisto o a la virtud dormitiva del opio. No nos engañemos: las explicaciones por la herencia y la raza han llegado más tarde, son como el delgado revestimiento científico de esta convicción primitiva; mucho antes de Mendel y de Gobineau existía un horror al judío y aquellos que lo experimentaban sólo hubieren podido explicarlo diciendo, como decía Montaigne de su amistad por La Boétie, "porque es él, porque soy

1 Hago una excepción con el ingeniero, el empresario y el hombre de ciencia, cuyos oficios los acercan al proletariado y que, por lo demás, no son tan frecuentemente antisemitas.

yo". Sin esta virtud metafísica las actividades que se prestan al judío serían rigurosamente incomprensibles. ¿De qué otro modo concebir, en efecto, la obstinada locura de un rico comerciante judío que debería desear, si fuese razonable, la prosperidad del país en que comercia y que por lo contrario, según nos dicen, se encarniza en arruinarlo? ¿De qué otro modo comprender el internacionalismo nefasto de hombres a quienes su familia, sus afectos, costumbres, intereses, la naturaleza y la fuente de su riqueza deberían apegar al destino de un determinado país? Los sutiles hablan de una voluntad judía de dominar el mundo: pero hasta en eso, si no tenemos la clave, las manifestaciones de tal voluntad correrían el peligro de parecernos ininteligibles, pues tan pronto nos muestran, detrás del judío, el capitalismo internacional, el imperialismo de los "trusts" y de los armamentistas, tan pronto el bolcheviquismo, con su cuchillo entre los dientes, y no se vacila en hacer igualmente responsables del comunismo a los banqueros israelitas, a quienes debería inspirar horror, y a los miserables judíos que pueblan la calle des Rosiers del imperialismo capitalista. Pero todo se aclara si renunciamos a exigir del judío una conducta razonable y adecuada a sus intereses, si discernimos en él, por el contrario, un principio metafísico que lo impulsa a *hacer el Mal* en toda circunstancia, aunque para ello deba destruirse a sí mismo. Este principio, qué duda cabe, es mágico: por una parte es una esencia, una forma sustancial, y el judío, haga lo que haga, no puede modificarla, así como el fuego no puede abstenerse de arder. Y, por otra parte, como es necesario que pueda odiarse al judío y como no se odia a un temblor de tierra o a la filoxera, esta virtud es también libertad. Sólo que la libertad de que se trata está cuidadosa-

mente limitada: el judío es libre *para hacer el Mal*, no el Bien; sólo tiene el suficiente libre arbitrio para cargar con la plena responsabilidad de los crímenes que comete, pero no tiene bastante para poder reformarse. Extraña libertad que en vez de preceder y constituir la esencia le queda enteramente sometida, que sólo es una cualidad irracional y continúa siendo, no obstante, libertad. Sólo hay una criatura, que yo sepa, tan absolutamente libre y tan encadenada al Mal: es el Espíritu del Mal mismo, es Satán. Por eso el judío es asimilable al espíritu del mal. Su voluntad, al revés de la voluntad kantiana, es una voluntad que se quiere puramente, gratuitamente y universalmente mala, es *la* mala voluntad. Por él llega el Mal a la tierra; todo lo que hay de malo en la sociedad (crisis, guerras, hambres, catástrofes y rebeliones) es directa o indirectamente imputable al judío. El antisemita teme descubrir que el mundo está mal hecho: en ese caso sería necesario inventar, modificar, y el hombre volvería a ser dueño de su propio destino, dotado de una responsabilidad angustiosa e infinita. Por eso circunscribe en el judío todo el mal del universo. Si las naciones se hacen la guerra no es porque la idea de nacionalidad, en su forma presente, implique la de imperialismo y conflicto de intereses. No; es porque allí está el judío, detrás de los gobiernos, atizando la discordia. Si hay lucha de clases no es porque la organización económica deje que desear: es porque los cabecillas judíos, los agitadores de nariz ganchuda, seducen a los obreros. Por eso el antisemitismo es originariamente un maniqueísmo; explica la marcha del mundo por la lucha del principio del Bien contra el principio del Mal. Entre esos dos principios, ningún arreglo es concebible: es necesario que uno triunfe y que el otro sea

aniquilado. Observemos a Céline: su visión del universo es catastrófica; el judío está en todas partes, la tierra está perdida; el ario debe no comprometerse, no pactar. Pero ¡cuidado! Si respira, ya ha perdido la pureza, porque el aire mismo que penetra en sus bronquios está contaminado. ¿No se diría la prédica de un cátaro? Céline pudo sostener las tesis socialistas de los nazis, porque estaba pagado. En el fondo de su corazón, no creía en ellas: el suicidio colectivo, la no procreación, la muerte es la única solución para él. Otros —Maurras o el P. P. F. [1]— son menos desalentadores: prevén una larga lucha, a menudo dudosa, con el triunfo final del Bien: es Ormuz contra Ahrimán. El lector habrá comprendido que el antisemita no recurre al maniqueísmo como a un principio secundario de explicación. Pero la elección original del maniqueísmo explica y condiciona el antisemitismo. Es necesario, pues, preguntarnos qué puede significar, para un hombre de hoy, esta elección originaria.

Comparemos por un instante la idea revolucionaria de lucha de clases con el maniqueísmo antisemita. A los ojos del marxista, la lucha de clases no es en modo alguno el combate del Bien contra el Mal: es un conflicto de intereses entre grupos humanos. El revolucionario adopta el punto de vista del proletariado, primero, porque esta clase es la *suya;* después, porque se halla oprimida y porque, siendo con mucho la más numerosa, su suerte tenderá a confundirse con la de la humanidad, y las consecuencias de su victoria deberán necesariamente comportar la supresión de clases. El propósito del revolucionario es cambiar la organización de la sociedad. Para ello es necesario, sin duda, des-

[1] "Partido Popular Francés".

truir el régimen antiguo, pero eso no basta: ante todo hay que construir un orden nuevo. Si por un imposible la clase privilegiada quisiera concurrir a la construcción socialista, y se tuvieran pruebas de su buena fe, no habría ninguna razón valedera para rechazarla. Y si continúa siendo altamente improbable que ofrezca de buen grado su concurso a los socialistas, ello se debe a que su situación misma de clase privilegiada se lo impide, y no a causa de no sé qué demonio interior que la empujaría, a despecho de sí misma, a conducirse mal. En todo caso, si algunas fracciones de esta clase se separan de ella, pueden incorporarse eventualmente a la clase oprimida y esas fracciones serán juzgadas según sus actos, no según su esencia. "Me río de vuestra esencia eterna", me decía Politzer un día.

Por el contrario, el maniqueo antisemita pone el acento en la destrucción. No se trata de un conflicto de intereses, sino de los daños que un poder malévolo causa a la sociedad. Por ello, el Bien consiste, ante todo, en destruir el mal. Bajo la amargura del antisemita se disimula la creencia optimista de que la armonía, una vez suprimido el mal, se restablecerá por sí misma. Su tarea, pues, es únicamente negativa: no hay que construir una sociedad, sino purificar la que ya existe. Para alcanzar ese objetivo, el concurso de los judíos de buena voluntad sería inútil y hasta nefasto; por lo demás, un judío no puede ser de buena voluntad. Caballero del Bien, el antisemita es sagrado; el judío, asimismo, es sagrado a su manera: sagrado como los intocables, como los indígenas maldecidos por un tabú. Por eso la lucha se lleva al plano religioso y el fin del combate sólo puede ser una destrucción sagrada. Esta posición ofrece múltiples ventajas: primero, favorece la pereza de

espíritu. Hemos visto que el antisemita no comprende para nada la sociedad moderna; sería incapaz de concebir un plan constructivo; su acción, que no puede colocarse al nivel de la técnica, permanece en el terreno de la pasión. A una empresa de largo aliento prefiere una explosión de rabia análoga al amok de los malayos. Su actividad intelectual se atrinchera en la *interpretación*: busca en los acontecimientos históricos el signo de la presencia de un poder maléfico. De allí sus invenciones pueriles y complicadas que lo emparentan a los grandes paranoicos. Pero, además, el antisemitismo canaliza los brotes revolucionarios hacia la destrucción de ciertos hombres, no de las instituciones: una multitud antisemita creerá haber hecho bastante después de asesinar algunos judíos y quemar algunas sinagogas. Representa, pues, una válvula de seguridad para las clases poseedoras que lo alientan y así reemplazan un odio peligroso contra un régimen por un odio benigno contra particulares. Pero sobre todo ese dualismo cándido es eminentemente tranquilizador para el mismo antisemita: si sólo hay que suprimir el Mal, es que el Bien ya está *dado*. En modo alguno hay que buscarlo en medio de la angustia, inventarlo, discutirlo pacientemente cuando se lo ha encontrado, probarlo en la acción, verificar sus consecuencias y asumir finalmente las responsabilidades de la elección moral que se ha hecho. No por azar las grandes cóleras antisemitas disimulan un optimismo: el antisemita ha decidido sobre el Mal para no tener que decidir sobre el Bien. En cuanto más me entrego a combatir el Mal, menos tentado estoy de poner el Bien en tela de juicio. Del bien no se habla; está siempre sobreentendido en los discursos del antisemita y permanece siempre sobreentendido en su pensamiento. Cuando

haya cumplido su misión de destructor sagrado, el Paraíso Perdido se reformará por sí mismo. Mientras tanto, lo absorben tal cantidad de tareas que el antisemita no tiene tiempo de reflexionar en ello: está siempre en la brecha, combate, y cada una de sus indignaciones es un pretexto que lo aparta de buscar el Bien en medio de la angustia.

Pero hay más, y aquí abordamos el dominio del psicoanálisis. El maniqueísmo encubre una atracción profunda hacia el Mal. Para el antisemita, el Mal es su lote, su "job". Otros vendrán más tarde que se ocuparán del Bien, si hay lugar a ello. El antisemita está en los puestos de avanzada de la sociedad, vuelve la espalda a las puras virtudes que defiende: su ocupación es el Mal, su deber es develarlo, denunciarlo, medir su extensión. Ahí lo tenemos, pues, ocupado únicamente en acumular anécdotas que revelan la lubricidad del judío, su apetito de lucro, sus engaños y sus traiciones. El antisemita se lava las manos en la mugre. Releamos *La Francia judía* de Drumont: este libro, de una "alta moralidad francesa", es una colección de historias innobles u obscenas. Nada refleja mejor la naturaleza compleja del antisemita: como no ha querido *elegir* de ningún modo su Bien y se ha dejado imponer, por temor a singularizarse, el de todo el mundo, su moral no se funda nunca en la intuición de los valores ni en lo que Platón llama el Amor; se manifiesta tan sólo por los tabúes más estrictos, por los imperativos más rigurosos y gratuitos. Pero aquello que contempla sin descanso, aquello de lo cual tiene la intuición y como la afición, es el Mal. Puede regodearse hasta la obsesión en el relato de acciones obscenas y criminales que lo turban y que satisfacen sus inclinaciones perversas; pero como las atribuye a esos judíos infames que agobia

con su desprecio, se sacia sin comprometerse. He conocido en Berlín a un protestante en quien el deseo tomaba la forma de la indignación. Las mujeres en traje de baño lo enfurecían; buscaba gustoso este furor y se pasaba la vida en las piscinas. Tal es el antisemita. Por eso uno de los componentes de su odio es una atracción profunda y sexual por los judíos. Es, ante todo, una curiosidad fascinada por el Mal. Pero proviene especialmente, creo, del sadismo. Nada comprenderíamos del antisemitismo, en efecto, si no recordásemos que el judío, objeto de tanta execración, es perfectamente inocente, y, me atrevería a decir, inofensivo. Por eso el antisemita se preocupa de hablarnos de asociaciones judías secretas, de francmasonerías peligrosas y clandestinas. Pero si encuentra a un judío cara a cara, la mayoría de las veces es un ser débil y que, mal preparado para la violencia, ni siquiera logra defenderse. Esta debilidad individual del judío, que lo entrega de pies y manos a los "progroms", no la ignora el antisemita y se deleita anticipadamente con ella. Por eso su odio al judío no puede compararse con el que sentían los italianos de 1830 por los austríacos, los franceses de 1942 por los alemanes. En los dos últimos casos, los odiados eran opresores, hombres duros, crueles y fuertes que poseían armas, dinero, poder, capaces de hacer más daño a los rebeldes de lo que éstos hubiesen soñado nunca hacerles. En tales odios, las inclinaciones sádicas no tienen lugar. Pero el antisemita —como el Mal se encarna para él en hombres desarmados y poco temibles— nunca se ve en la penosa necesidad de ser heroico: es *divertido* ser antisemita. Se puede pegar y torturar a los judíos impunemente; a lo sumo, acudirán a las leyes de la República; pero las leyes son suaves. El atractivo sádico del antisemita hacia los

judíos es tan fuerte que no es extraño que uno de esos enemigos jurados de Israel se rodee de amigos judíos. Por supuesto, los considera "judíos de excepción". Afirma: "No son como los demás." En el taller del pintor de que hablaba hace un momento, y que no reprobaba en modo alguno los asesinatos de Lublin, estaba en lugar aparente el retrato de un judío por quien sentía afecto y que la Gestapo había fusilado. Pero sus protestas de amistad no son verídicas, pues al hablar ni siquiera considera la posibilidad de salvar a "los judíos buenos" y, no obstante reconocer algunas virtudes en los que conoce, no admitirá que sus interlocutores hayan podido conocer a otros judíos igualmente virtuosos. De hecho, se complace en proteger a ciertos judíos por una suerte de inversión de su sadismo; se complace en tener a la vista la imagen viva de ese pueblo que execra. A menudo, las mujeres antisemitas sienten una mezcla de repulsión y de atracción sexual por los judíos. He conocido a una de ellas que tenía relaciones íntimas con un judío polaco. En ocasiones se acostaba con él, dejándose acariciar el pecho y los hombros, pero nada más. Gozaba al sentirlo respetuoso y sumiso, al adivinar su violento deseo refrenado, humillado. Con otros hombres no judíos tenía un comercio sexual normal. En las palabras "una hermosa judía" hay una connotación sexual muy particular y muy diferente de la que puede encontrarse en las de "hermosa rumana", "hermosa griega", "hermosa americana". Tienen como un halo de violaciones y asesinatos. La hermosa judía es aquella que los cosacos del zar arrastran por el pelo en las calles de su aldea en llamas; y las obras pornográficas que se consagran a los relatos de flagelaciones conceden a las israelitas un sitio de honor. Pero no es necesario que vayamos a hurgar en la literatura

clandestina. Desde la Rebecca de *Ivanhoe* hasta la judío de *Gilles*, pasando por las de Ponson du Terrail, las judías tienen una función bien definida en las novelas más serias: frecuentemente violadas o molidas a palos, les sucede a veces escapar al deshonor por la muerte, pero es lógico que así ocurra, y las que conservan su virtud son las servidoras dóciles o las amantes humilladas de los cristianos indiferentes que se casan con arias. No se necesita más, creo, para señalar el valor de símbolo sexual que adquiere la judía en el folklore.

Destructor por oficio, sádico de corazón puro, el antisemita es, en lo más profundo de su corazón, un criminal. Lo que desea, lo que prepara es la *muerte* del judío. No todos los enemigos del judío, por cierto, reclaman francamente su muerte, pero las medidas que proponen, y que apuntan todas a su degradación, a su humillación, a su extirpación, son sucedáneos de ese asesinato que meditan dentro de sí: son homicidios simbólicos. Tan sólo el antisemita tiene a la conciencia de su parte: es criminal por el buen motivo. No es culpa suya, después de todo, si su misión es reducir el Mal con el Mal; la Francia *real* le ha delegado sus poderes de alta justicia. Sin duda, no tiene todos los días ocasión de usarlos, pero no nos engañemos: esas bruscas cóleras que súbitamente lo poseen, esos apóstrofes tonantes que lanza contra los "youtres" son otras tantas ejecuciones capitales; la conciencia popular lo ha adivinado al inventar la expresión "comer judíos". Así, el antisemita ha escogido ser criminal, y criminal *blanco*: aun en esto ha rehuído responsabilidades, ha censurado sus instintos de homicida, encontrando el medio de satisfacerlos sin confesárselos. Se sabe malo, pero como hace el Mal *por el Bien*, pues todo un pueblo espera de él la liberación, se considera

como un malo sagrado. Por una especie de reversión de todos los valores, de que podemos encontrar ejemplos en ciertas religiones —la prostitución sagrada de la India—, es a la cólera, al odio, al pillaje, al homicidio, a todas las formas de la violencia a lo que son inherentes —según el antisemita— la estima, el respeto, el entusiasmo; y en el preciso instante en que la maldad lo embriaga, siente la levedad y la paz que otorgan una conciencia tranquila y la satisfacción del deber cumplido.

Hemos terminado el retrato. Si no se reconocen en él muchas personas que declaran aborrecer a los judíos, es porque de hecho no aborrecen a los judíos. Tampoco los quieren. No les harían el menor mal, pero no levantarían un dedo para impedir que los persigan. No son antisemitas, no son nada, no son *nadie* y como, a pesar de todo, es necesario parecer algo, se hacen eco, rumor, van repitiendo, sin pensar en hacer daño, sin pensar en nada, algunas fórmulas aprendidas que les dan derecho de acceso a ciertos salones. Así conocen las delicias de ser sólo un vano ruido, de llenarse la cabeza con una afirmación enorme que les parece tanto más respetable cuanto que la pidieron prestada. En ellas, el antisemitismo es una justificación; por lo demás, la futilidad de estas personas es tal, que abandonarían gustosas esa justificación por cualquier otra, siempre que fuese "distinguida". Pues el antisemitismo es *distinguido*, como todas las manifestaciones de un alma colectiva irracional que tiende a crear una Francia oculta y conservadora. A todas esas cabezas huecas les parece que repitiendo a su antojo que el judío es nocivo para el país, cumplen uno de esos ritos de iniciación que las hacen participar en los focos sociales de energía y de calor; en ese sentido, el antisemitismo ha conservado algo de los sacrificios humanos. Presen-

ta, además, una seria ventaja para las gentes que conocen su propia inconsistencia profunda y que se aburren: les permite darse las apariencias de la pasión y, como es de regla desde el romanticismo, confundir la pasión con la personalidad. Estos antisemitas de segunda mano se adornan a poca costa con una agresiva personalidad. Uno de mis amigos me citaba a menudo a un viejo primo suyo que iba a comer a su casa y de quien se decía con cierto respeto: "Julio no puede soportar a los ingleses." Mi amigo no recordaba que se hubiese dicho otra cosa sobre el primo Julio. Pero eso bastaba: había un compromiso tácito entre Julio y su familia; ante él, evitaban ostensiblemente hablar de los ingleses, y esta precaución le daba la apariencia de existir a los ojos de su prójimo, a la vez que a su prójimo le procuraba el agradable sentimiento de participar en una ceremonia sagrada. Y luego, en ciertas circunstancias escogidas, alguien, después de haberlo deliberado cuidadosamente, lanzaba como por inadvertencia una alusión a Gran Bretaña o a sus dominios; entonces el primo Julio fingía montar en cólera, sintiéndose existir durante un momento; y todos quedaban contentos. Muchos son antisemitas como el primo Julio era anglófobo y, por supuesto, no se dan cuenta en modo alguno de lo que significa realmente su actitud. Reflejos puros, cañas agitadas por el viento, claro está que no habrían inventado el antisemitismo si el antisemita consciente no existiera. Pero son ellos quienes, con toda indiferencia, aseguran la continuidad del antisemitismo y el relevo de las generaciones.

Ahora estamos en condiciones de comprenderlo. Es un hombre que tiene miedo. No de los judíos, por cierto: de sí mismo, de su conciencia,

de su libertad, de sus instintos, de sus responsabilidades, de la soledad, del cambio, de la sociedad y del mundo; de todo, menos de los judíos. Es un cobarde que no quiere confesarse su cobardía; un asesino que reprime y censura su tendencia al homicidio sin poder refrenarla y que, sin embargo, no se atreve a matar sino en efigie o en el anonimato de una multitud; un descontento que no se atreve a rebelarse por temor a las consecuencias de su rebelión. Adhiriéndose al antisemitismo, no adopta sencillamente una opinión: se elige a sí mismo como persona. Elige la permanencia y la impenetrabilidad de la piedra, la irresponsabilidad total del guerrero que obedece a sus jefes —y no tiene jefe—. Elige no adquirir nada, no merecer nada, pero que todo le sea dado de nacimiento —y no es noble—. Elige, por último, que el Bien sea un hecho consumado, fuera de cuestión, fuera de alcance, y no se atreve a contemplarlo por miedo de ser llevado a discutirlo y a tener que buscar otro. El judío es para él un pretexto: en otros países, utilizarán al negro; en otros, al amarillo. La existencia del judío permite sencillamente al antisemita ahogar en embrión sus angustias, persuadiéndose de que su puesto estuvo siempre señalado en el mundo, que ese puesto lo esperaba y que él tiene, por tradición, el derecho de ocuparlo. El antisemitismo, en resumen, es el miedo ante la condición humana. El antisemita es el hombre que quiere ser peñasco implacable, torrente furioso, rayo devastador: todo menos un hombre.

JEAN-PAUL SARTRE

Z U R B A R Á N

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
Lejos de aquí ese aliento que destruye.
Una luz en los huesos determina
y con la sombra cómplice construye.
Pensativa sustancia la pintura,
paraliza de luz la arquitectura.

Meditación del sueño, memorable
visión real que en éxtasis domeña;
severo cielo, tierra razonable
de pan cortado, vino y estameña.
El pincel, la paleta, todo es frente,
médula todo, pensativamente.

Piensa el tabique, piensa el pergamino
del volumen que alumbra la madera;
el pan se abstrae y se ensimisma el vino
sobre el mantel que enclaustra la arpillera.
Y es el membrillo un pensamiento puro
que concentra el frutero en claroscuro.

Ora el plato, y la jarra, de sencilla,
humildemente persevera muda,
y el orden que descansa en la vajilla
se reposa en la luz que la desnuda.
Todo el callado refectorio reza
una oración que exalta la certeza.

La nube es un soporte, es una baja
plataforma celeste suspendida,
donde un arcángel albañil trabaja,
roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
para enganchar en pliegues el ropaje.

Rudo amante del lienzo, recia llama
que blanquecinamente tabletea,
telar del hilo de la flor en rama,
pincel que teje, aguja que tornea.
Nunca la línea revistió más peso
ni el alma paño vivo en carne y hueso.

Fe que da el barro, mística terrena
que el color de la arcilla sube al cielo,
mano real que al ser humano ordena

mirarse ante el divino, paralelo.
La gloria abierta, el monje se extasía
al ver volar la misma alfarería.

Pintor de Extremadura, en ti se extrema,
dura y fatal, la lidia por la forma.
El pan que cuece tu obrador se quema
en el frío troquel que lo conforma.
Gire en tu eternidad la disciplina
de una circunferencia cristalina.

RAFAEL ALBERTI

T R E S S O N E T O S

I

Con lejanos perfiles y figuras
demuestra la esperanza su presencia
y, en mi vida, su fácil permanencia
sostiene de mi cielo las alturas.

Oh joven río que avanzar procuras
por yermos arenales, sin prudencia:
¿adónde vas por árida existencia
si allí más pronta muerte te aseguras?

Inútil proceder, a nada lleva
tanto fluir, si mueve tus intentos
necia intención de hallar lo no creado.

¡Pero te miente con su rosa nueva
la curva siempre frágil de los vientos,
triste de ti, cristal desordenado!

II

Suave perfil, dulcísimo sonido
naciente del silencio doblegado
por un conciliador desconocido
—oh, tierra inerte y cuerpo apresurado—

que tan pausadamente, y acercado
en ayeres inciertos, ha salido
sin despedida alguna ni llamado
del aire donde estaba contenido.

Y en este breve mar que me detiene,
antes que en esperanza y aventura
en su nada mi norte se sostiene.

Acaso pueden ser cielo y altura
pero si existe Tú, si fuera cierto,
tengo esta voz para llevar al Puerto.

III

Breve jazmín y pájaros nacientes
al aire donde abril se detenía
huir te vieron la melancolía
de tus horas pasadas y presentes.

Ibas sediento hacia las puras fuentes
y ya llegaba, presentido, el día
que por sobre un ayer te prometía
un encuentro en caminos diferentes.

¡Qué espera inútil fué, qué vano empeño!
Tu amor tornaba con el mismo sueño
a las antiguas sendas conocidas.

Y, como siempre, no encontraste nada
con que volver a ti sin la callada
sed que apuraba todas tus partidas.

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

LA PINTURA RELIGIOSA RUSA

A Ana M. Berry

Si bien la literatura moderna de Rusia —y su música— integran el haber de la cultura universal, poco o nada se sabe de su Siglo de Oro, cuando el alma rusa, durante la Edad Media, encontró su mejor expresión en las artes visuales —arquitectura y pintura sagradas—. Tan sólo en los últimos tiempos, el europeo y el americano modernos, libertados de la convención naturalista, empiezan a darse cuenta del valor estético de esta pintura. En Buenos Aires hemos tenido hace poco una muestra que, si bien no cumplió todas las promesas del catálogo, nos dió alguna idea del antiguo icono ruso.

En Rusia misma, el interés por su arte medieval despertó hace unos cien años, en parte bajo la influencia del romanticismo y de los eslavófilos. Empero, durante largos decenios el icono fué considerado tan sólo desde el punto de vista anecdótico y arqueológico. A principios del siglo presente —con el descubrimiento de vastos conjuntos de frescos, y después que algunos coleccionistas limpiaron sus iconos de las capas superpuestas de barniz ennegrecido y de retoques— estas obras se revelaron al público bajo su verdadero aspecto. En los últimos cincuenta años se han multiplicado libros y artículos en los que el icono se estudia desde todos los puntos de vista, siendo autoridad en la materia los trabajos de Kondakov, Grabar y sobre todo Murátov, ya traducidos al inglés, francés, alemán e italiano. Entre los bizantólogos extranjeros que se han ocupado de la pintura rusa se destacan Talbot Rice y Robert Byron.

Ahora bien, al emprender un estudio, por breve que sea, de la pin-

Nuestra Señora de Vladimir. Siglo XII.

Fig. 1.

Ángel de cabellos de oro. Siglo XII.

Fig. 2.

ANDRÉS RUBLEV: *La xenofilia de Abrahán* (Santísima Trinidad). Siglo XV.

Fig. 3.

Iconostasis (Catedral de la Asunción, Moscú). Siglo XV.

Fig. 4.

tura del Oriente cristiano, debemos señalar una particularidad que la diferencia cabalmente de la pintura occidental del mismo género. Contrariamente a lo que sucede en Occidente, los frescos e iconos rusos o bizantinos no son obras estrictamente individualizadas, tan diferentes entre sí como los seres humanos, sino repeticiones de cierto número de modelos que fijaban el "asunto", los tipos de los personajes sagrados y de los santos, las posiciones y ademanes de las figuras y hasta los colores, a los que se atribuía un sentido simbólico. Los iconos no son cuadros religiosos que ilustran o narran acontecimientos de las Escrituras, sino más bien una traducción plástica de dogmas inmutables. El aporte personal del artista consistía en sutiles variaciones de expresión y de estilo; por lo tanto, en las iglesias, museos y colecciones rusas existen numerosas versiones de los mismos cuadros, que difieren muchísimo en la ejecución, siendo obra de grandes maestros, como Teofano el Griego, Andrés Rublev o Dionisio, o de artistas de talento, o de copistas concienzudos, o simplemente de artesanos.

La pintura religiosa rusa empieza con la cristianización de Rusia a fines del siglo X y deriva de Bizancio. La gran misión histórica del Imperio Bizantino fué llevar la civilización y el arte cristianos al mundo eslavo. En los siglos XI y XII, Kiev, Novgorod y Vladimir se enorgullecían del gran número de sus iglesias espléndidamente decoradas con mosaicos, frescos e iconos.

Pues bien, al considerar estos iconos y frescos nos sorprende ver cuán firme y pura se conserva en ellos la tradición griega, que vino a incorporarse al caudal artístico de pueblos que no tenían ningún derecho histórico a la sucesión de la Hélade. En los países eslavos, y particularmente en Rusia, el helenismo fué recibido juntamente y a través del cristianismo, cuya iconografía había nacido en los siglos IV y V para luego ser llevada por Bizancio a su plena madurez. A la imaginación del pueblo ruso se le ofreció una forma ya acabada, santificada por su

antigüedad y por su procedencia venerable. Sin ser precisamente el Oriente, Bizancio no pertenecía tampoco al mundo occidental. Era más bien una prolongación del mundo antiguo, su largo *postdatum* cristiano. El arte bizantino estaba vuelto hacia las perfecciones de antaño puestas al servicio de un nuevo fin. El vino nuevo del cristianismo se vertía en odres viejos.

Así, por un destino extraño, Rusia —que no tenía ningún vínculo con la antigüedad clásica— entró en el ciclo de la civilización helénica. Los iconos, mosaicos y frescos de los siglos XII, XIII y parte del XIV reproducen figuras y semejanzas griegas, sin el menor rastro ruso; los personajes llevan la clámide y el himatión griegos, los ángeles tienen sus cabellos adornados con cintas a la manera de los genios de los altares paganos. Los paisajes representan montañas —desconocidas en la inmensa llanura de esta primera Rusia— o edificios clásicos que jamás se vieron allí; la elegancia y la gracia de los ademanes y de los movimientos hacen pensar en los bajorrelieves griegos —rítmicas procesiones, severo equilibrio de las composiciones, elaborados y perfeccionados por un arte más que milenario. Todo esto es la tradición bizantina, es el precioso don que Bizancio hizo al pueblo ruso junto con la religión cristiana. Este arte helénico, que convivió durante muchos siglos con el pueblo ruso, que compartió sus destinos históricos, que expresó sus más hondas creencias y los más altos aspectos de su vida espiritual, se convirtió en arte ruso. El hombre ruso se compenetró de este mundo visible del cristianismo helenizado y lo hizo suyo. En los siglos XI y XII los príncipes y sus cortes, las clases altas, estaban bajo la influencia directa de Bizancio; más tarde, estas influencias son más bien un recuerdo, pero este recuerdo encuentra un defensor en la Iglesia que dirige los trabajos de sus artistas. Así la Iglesia contribuye a la conservación de la tradición griega y esta tradición continúa fuerte y activa en el arte monumental. Pero al mismo tiempo empieza a notarse la influencia del factor nacional, de los gustos, las costumbres y los conceptos del hombre norteño.

El ruso está dotado de imaginación y de un gran amor al color, al diseño; le gusta la mancha cromática fuerte y armoniosa. Además, el sentido del ritmo es para él algo como un sexto sentido. Es un excelente ornamentista, un decorador de talento y un incansable buscador de nuevos motivos y de sus interrelaciones. Estos rasgos nos permitirán comprender cómo le fué posible incorporarse un arte tan ajeno. Pablo Murátov señala muy acertadamente que las formas e imágenes de la pintura bizantina nunca fueron para el artista ruso lo que habían sido para el artista griego, que las sacó del mundo real, o para el pintor bizantino, que las había heredado de pleno derecho; para el ruso no podían tener ningún sentido representativo; en cambio, adquirieron un hondo sentido simbólico y decorativo. Rostros, ropajes y ademanes no fueron creados por él; sólo podía repetirlos con veneración, tratando de no cambiar en nada su aspecto canónico y sagrado. Pero al repetir los modelos bizantinos, el artista ruso no degeneró en copista. Estaba hechizado por este arte y lo entendía a su manera. Si no comprendía su aspecto representativo, principio esencial de todo el arte griego, comprendía muy bien, y aceptaba y apreciaba, su aspecto decorativo, que correspondía tan íntimamente a sus propios instintos.

El ritmo —principal elemento de composición del arte bizantino— llegó a ser, desde el punto de vista formal, el tema fundamental de la pintura religiosa rusa. La pintura bizantina, que —a pesar de ciertas influencias orientales— nunca había dejado de ser representativa e impresionista, fué interpretada por los pintores rusos como arte de contenido simbólico y de forma decorativa. Es interesante señalar que cuando los modelos bizantinos penetraron en los países del Occidente, los artistas italianos, franceses y flamencos fueron principalmente atraídos por su aspecto representativo. En aquella época el Occidente estaba creando al nuevo hombre europeo y, en busca de una nueva realidad, quería también encontrar nuevos medios para representarla. Los primitivos italianos y flamencos se sobrepusieron al estilo bizantino para crear su propio sistema de representación que se hizo válido para toda

la pintura europea. Muy distinto fué lo que sucedió en Rusia. Contrariamente al artista europeo, el pintor ruso, con su imaginación dirigida hacia lo abstracto y ornamental, no se empeñó en crear su propio sistema de representación; aceptó las formas del helenismo trasmitidas por Bizancio como elementos puramente abstractos. La historia de la pintura religiosa rusa es, pues, la paulatina transformación —bajo la influencia del elemento autóctono— del arte bizantino aristocrático, figurativo, monumental e impresionista en un arte simbólico, lineal, abstracto y decorativo.

Desde sus comienzos hasta fines del siglo XIV, la pintura rusa refleja en líneas generales y con cierto atraso las principales fases de la pintura bizantina. Del siglo XI quedan en Kiev —o quedaban antes de la guerra— varios frescos netamente bizantinos. Del siglo XII y principios del XIII tenemos en Novgorod y sus alrededores interesantes conjuntos murales, desgraciadamente mal conservados, y en Vladimir los hermosísimos frescos de la Iglesia de San Demetrio descubiertos hace unos veinticinco años bajo un revestimiento de cal. Por su dramático realismo y sus colores opacos recuerdan la pintura de Siria y Capadocia. Tienen, además, rasgos característicos de la pintura helenística: los fondos rojos de Pompeya y los grandes ojos expresivos de los retratos del Fayum.

Pero la obra cumbre de este primer período son los mosaicos de la Catedral de Santa Sofía de Kiev, probablemente ejecutados por maestros bizantinos. Es posible que éstos vinieran del Cáucaso, donde por entonces había una floreciente y vigorosa escuela de arquitectura y pintura derivada de Bizancio.

El magnífico mosaico de la Virgen Orante en el ábside de la Catedral representa, según Diehl, una fase intermedia entre los mosaicos de San Lucas en Stiris y los de Dafni. Los vastos campos de oro con figuras monumentales aisladas todavía prevalecen sobre la complejidad

pintoresca y policroma que va a imponerse en la época siguiente. Robert Byron, que en 1933 fué a Rusia en un viaje de estudio, considera que la Virgen de Kiev, por sus colores singulares y pujantes, es única entre los mosaicos bizantinos [1]. "El radiante azul del vestido bajo una manta profundamente parda, el lila rosado del estrecho cinturón y el escarlata imperial de los zapatos parecen proclamar la invencible personalidad de la Reina del Cielo". El muro del ábside donde se encuentra este mosaico fué llamado el "Muro inalterable" por haber resistido a las incontables invasiones, incendios y saqueos sufridos por Kiev, así como a las restauraciones, apenas menos dañosas. Hasta se salvó milagrosamente de la locura destructora de los alemanes y queda en pie, solo, en medio de la ciudad en ruinas.

Si bien existe, o existía antes de la guerra, un número considerable de frescos de este período, son poquísimos los iconos de los siglos XI y XII y, según Murátov, ninguno de ellos se encuentra fuera de Rusia. El más hermoso es el icono de la Virgen de Vladimir, que pertenece a la gran tradición de Constantinopla y que probablemente fué ejecutado allí por un artista griego. La tradición dice que fué regalado, a mediados del siglo XI, por el emperador Constantino Monomaca al gran duque de Kiev, Iaroslav el Sabio, cuya hija se casó con Enrique I, rey de Francia. Lo cierto es que permaneció durante dos siglos en Vladimir, vino a ser el paladio del estado ruso y desde 1395 se encuentra en Moscú, donde fué trasladado para proteger la ciudad de las hordas de Tamerlán. Sólo en los rostros se conserva la pintura original; lo demás ha sido retocado. Si, como se cree, fué pintado en Constantinopla, este icono es el único cuadro de caballete que ha llegado a nosotros del alto período imperial. Pertenece al tipo llamado "de la Ternura" o "de los Cariños" (en ruso, *Umilénie*), que con leves cambios en las dimensiones, la posición y ademanes del Niño, pero con variaciones estilísticas acusadas, se ha repetido centenares de veces en Rusia durante los siglos siguientes.

1 Robert Byron: *First Russia then Tibet*, Londres, 1933.

"La vista repentina del cuadro —dice Robert Byron— fué para mí una nueva experiencia estética. Describir los colores del rostro de la Virgen —el rojo de manzana y el translúcido verde sepia de las mejillas y del cuello, el toque de blanco puro y frío en la nariz, el bermellón ardiente de los labios y de los ángulos de los ojos, la opacidad purpúrea e insondable de las pupilas y de la línea compacta de las pestañas superiores—, apuntar estos detalles es como trascribir la partitura de una sinfonía nunca oída... Además, y aparte de consideraciones académicas, es una de las poquísimas pinturas en las que una fórmula eclesiástica ha servido de vehículo, sin modificación ni extensión, a la emoción humana más honda y tierna que jamás se expresó en el arte. Esta emoción no habla a través de la convención o a pesar de ella, sino por ella y en su idioma. Sin embargo, es la convención misma con su inquebrantable reserva que aumenta la vitalidad de la emoción... Nuestra Señora de Vladimir me ha impuesto un nuevo criterio en materia de arte religioso" [1].

Es interesante comparar este cuadro de gran estilo bizantino con el icono de la misma época llamado "Ángel de cabellos de oro", que ya ostenta rasgos de coloración y de estilo característicos de la manera rusa. La monumentalidad ha desaparecido, pero se ha acentuado la ternura y se han esclarecido y depurado los colores. En el movimiento flúido de los cabellos vemos una manifestación del hechizo que el ritmo ejerce siempre sobre el artista ruso, cualquiera que sea la disciplina estética en que se exprese.

La escuela de Novgorod nace en los comienzos del siglo XIV, cuando empieza a manifestarse la tendencia nacional hacia la estilización decorativa que poco a poco somete el elemento realista a leyes abstractas de composición y ritmo. En Novgorod se pone de relieve en toda su fuerza la predilección del pintor ruso por el color brillante y puro. Los blancos ardientes y la transparencia de los colores sugiere afinidades

[1] Robert Byron, *Op. cit.*

secretas con el paisaje ruso — sus nieves, sus abedules, sus aguas claras y abundantes y el cielo infinito sobre la inmensa llanura.

En los siglos XIV y XV se crea y desarrolla en Rusia —principalmente en Novgorod— una nueva unidad artística: —el "Iconostasis"—, alto biombo estable de madera que separa el altar de las naves, compuesto de filas horizontales de iconos, y que llega a ser el rasgo más característico de toda iglesia rusa. Las iglesias bizantinas y rusas de la época precedente tenían este muro bajo para permitir que se vieran los mosaicos o frescos del ábside. Los artistas rusos dieron una significación puramente decorativa al tema simbólico del "Iconostasis". Desarrollaron para ello la tradicional representación bizantina de Cristo entre la Virgen y San Juan Bautista en oración. Estas tres tablas, llamadas "Deisis", se colocan en el centro del "Iconostasis", encima de la "Puerta Real" que conduce al altar. Pero a los costados de la "Deisis" los pintores rusos agregaron un arcángel, un apóstol, un Padre de la Iglesia y un mártir, creando así el "chin" — majestuosa procesión de figuras que convergen en el centro del Iconostasis y cuyas siluetas leves y esbeltas se destacan tan armoniosamente sobre un fondo claro o dorado. Encima de esta fila, se colocan iconos de las principales fiestas y, más arriba, la Virgen entre los profetas; el conjunto está rematado por Cristo en la Gloria.

Esta solemne composición está calculada de manera de producir un efecto imponente, por el laconismo de la expresión decorativa que se imprime de inmediato en la memoria. En el arte de la pintura, el "Iconostasis" desempeñó el papel de custodia de la tradición monumental del siglo XIV y fué un factor preponderante en la sustitución gradual del fresco por el icono — hecho principal en el desarrollo de la pintura rusa durante el siglo XV. El lazo que existe entre el estilo del fresco y del icono ha podido mantenerse gracias al "Iconostasis" que, sometiendo el icono a las exigencias de una gran unidad decorativa, le permitió conservar su carácter monumental.

En el siglo XIV se hace sentir la influencia de las escuelas contem-

poráneas bizantinas — la de Macedonia, ascética y grave, y la de Mistra, más clara y humana. En las pinturas murales de Vólotovo, cerca de Novgorod (1363), aparece más firme el elemento ruso de libre invención, de poética fantasía y de gracia etérea. Más acabados y maduros son los frescos de las Iglesias de la Transfiguración (1379) y de San Teodoro (1370), en Novgorod, donde la tendencia intelectual y el dibujo tri-dimensional griego reciben un fuerte matiz ruso. Si los colores son aún bizantinos, ya es ruso el modo de usarlos y el buen gusto impecable en las más osadas yuxtaposiciones de colores puros. Las pinturas de estas dos iglesias se atribuyen a Teofano, maestro bizantino que hizo escuela en Rusia, donde —como a Theotocópuli en España— se le conocía bajo el nombre de "El griego". Se ha notado el curioso paralelo entre ambos pintores: los dos tenían propensión a la filosofía, gran fuerza de carácter y audacia en el oficio; ambos trajeron a su país de adopción un arte acabado, pero supieron comprender el genio nacional, utilizando sus formas y encaminándolas hacia la conquista de medios de expresión originales. Como el Greco lo hizo para Toledo, Teofano pintó en un muro una vista —probablemente la primera— de Moscú.

En la obra de Teofano los elementos rusos —alargamiento, elegancia, composición rítmica— son tan aparentes que ya no es posible considerarla como puramente bizantina, pero la tradición bizantina y el aporte ruso encontraron su más feliz equilibrio en Andrés Rublev.

Son muy escasos los datos que tenemos sobre Rublev. Se supone que nació en 1370 y murió en 1430. Se sabe que fué monje en el Convento Andrónievski, cerca de Moscú, que colaboró con Teofano en la decoración de la Iglesia de la Anunciación en Moscú y que en 1408 trabajó en la Catedral de Vladimir. En Rusia su fama e influencia fueron casi legendarias. Un concilio eclesiástico, celebrado en 1551, proclama su estilo como el único valedero para la pintura cristiana ortodoxa y ofrece su obra como modelo sempiterno. El célebre icono de la Santísima Trinidad, pintado alrededor del año 1410, para el iconostasis de la Catedral de la Trinidad y San Sergio, cerca de Moscú, es la única obra que perte-

Entrada de Jesucristo en Jerusalén (Escuela de Novgorod). Siglo XV.

Fig. 5.

Sepelio de Cristo. Siglo XV.

Fig. 6.

San Floro y San Lauro, protectores de los caballos. Siglo XVI.

Fig. 7.

Dos santos (Convento de Solovky). Siglo XVII.

Fig. 8.

nece sin duda alguna a Rublev. Sin embargo, en los últimos veinte años han sido descubiertos varios iconos que se ha creído poder atribuirle con mayor o menor razón; todos se encuentran en los museos de Rusia. También fueron muy cuidadosamente limpiados y restaurados los frescos que pintó en Moscú y Vladimir.

El icono de la Trinidad tiene por "asunto" la visión de Abraham, a quien se le aparecieron tres ángeles, bajo el aspecto de viajeros, que se sentaron y comieron a su mesa y que simbolizan la Santísima Trinidad. En este icono encontramos los ya mencionados rasgos esencialmente rusos. La pureza suave y misteriosa de los rostros, la refinada escala cromática, la espiritualidad cristalina del paisaje, el templo helenístico, todo contribuye a comunicar al icono un carácter de visión, de sueño nostálgico que nos lleva al país de la leyenda sagrada. "Véritable peinture d'âmes", dice Réau. La estructura del cuadro es simbólica: la línea que inscribe al grupo de los ángeles en un círculo cerrado y las tres netas divisiones verticales proclaman el dogma de la Trinidad. La idea de "Uno en Tres y Tres en Uno" está reforzada por el procedimiento colorístico de colocar en los vestidos de cada ángel reflejos dobles de los colores usados para el tono básico de los ropajes de los otros dos.

No sólo para los rusos, sino también para los pocos críticos extranjeros que han visto este cuadro, la fama e influencia de Rublev en Rusia se justifica por el icono de la Trinidad. He aquí como lo describe Robert Byron: "Lo que vi fué una revelación. Tenía delante la obra maestra de la pintura eslava, obra de invención sin precedente y sin paralelo con nada de lo que yo conocía en arte. No es que fuera un cuadro superior a los que había visto antes, sino que en su grandeza se diferenciaba más de lo que yo hubiese creído posible de los cánones de grandeza generalmente aceptados... Los ángeles presentan un esquema cromático cuya sencillez de equilibrio resulta paradójica dado el inaudito esplendor lírico del conjunto... Aunque Rublev había heredado sus fórmulas y colores de Bizancio, su verdadera inspiración era rusa. La poesía del país vive en sus colores; su fuerza, en el dibujo. Y, sin embargo, en esta

gravedad monacal asoma algo más grande que la mera melodía o danza, algo supra-nacional, que pertenece al mundo entero" [1]. El realismo e impresionismo de Teofano han sido reemplazados por ritmos de perfiles y líneas. Los colores son puros, hondos —aunque poco variados— y no hay manera, dice Byron, de analizar los medios empleados para lograr la inolvidable impresión que producen.

Rublev cristaliza las particularidades de la pintura rusa —hasta entonces dispersas y flúidas— en una escuela firmemente nacional. Aprovechó todos los procedimientos elaborados por sus predecesores e introdujo una nueva manera de modelar delicada y levemente los rostros. A su nombre están ligados los mayores hallazgos de la pintura rusa; por él se corona su historia. No se trata sólo de las pinturas del mismo Rublev, sino en general de los iconos de la primera mitad del siglo XV. En las grandes épocas de arte, hay siempre figuras cumbres que esclarecen todo a su alrededor. Como el arte del Renacimiento italiano es en cierto sentido rafaelesco, así toda la pintura del auge novgorodiano y moscovita lleva la impronta del genio de Rublev, de su estilo de armonía consumada, de claridad y sencillez. Los mejores iconos de este período son los famosos y muchas veces reproducidos "Descendimiento", "Sepultura", "Entrada de Cristo en Jerusalén", "Santo Floro y Lauro", patronos del ganado, etc. En todos se advierte una extrema concentración del asunto, repeticiones rítmicas, sutiles acuerdos entre las figuras y el paisaje que actúa como "resonador".

Desde el siglo XIV, al lado de la escuela de Novgorod surgen otras escuelas de pintura religiosa, entre las cuales se destacan la de Súzdal y sobre todo la de Moscú. La escuela de Moscú, todavía no estudiada bastante en sus comienzos, parece haber sido harto ecléctica, asimilando y absorbiendo las influencias de Súzdal y de Novgorod junto con la tradición de la Corte de Constantinopla, para crear un estilo propio complejo, ornamental y a la vez narrativo.

1 Robert Byron, *Op. cit.*

A mitad de camino entre Moscú y Arcángel, en un rincón perdido en medio de lagos y bosques, se encuentra el más vasto y hermoso monumento de la pintura rusa del siglo XVI. Es un ciclo de frescos de la Vida de la Virgen que cubren las paredes de la iglesia del pequeño convento de Ferapont. Están fechados en el año 1500 y firmados por "el iconógrafo Dionisio y sus hijos".

Solemnidad, impregnada de ternura y alegría, junto con un rigor estilístico inflexible, caracterizan esta pintura, pero su encanto principal reside en el leve y fino color. Las arquitecturas y los ropajes se destacan en tonos sutilmente fundidos y degradados de rosa, lila y pardo sobre cielos de un azul turquesa transparente y espléndido. En lo que al color se refiere, Murátov encuentra un parentesco entre estos murales y los de Giotto en Padua, que se explica por la común herencia de Bizancio, cuya influencia sobre el arte primitivo italiano ha sido definitivamente establecida por la temprana fecha (1164) de las pinturas descubiertas en Neretz (Serbia). La gracia femenina y la suave humanidad que se manifiesta en toda la obra de Dionisio parece especialmente apropiada en esta iglesia consagrada a glorificar a la Madre de Dios.

Dionisio fué llamado, por sus coetáneos, "astuto y elegantísimo"; también "sabio"; y cierto es que tuvo la sabiduría que se expresa por el sentido de la medida. A menudo las obras posteriores a él son admirables, pero ya no se advierte en ellas este perfecto equilibrio y armonía.

El tipo fundamental del iconostasis ruso permanece invariable durante los siglos XVI y XVII; lo que cambia es el estilo mismo del icono y de la pintura en general. Después del momento de fusión entre el elemento bizantino y ruso, la tradición griega empieza a relajarse y la influencia nacional se nota cada vez más. Primero desaparecen las colinas, que se convierten en ornamentos abstractos (Fig. 5), los edificios clásicos son reemplazados por iglesias rusas, cuyos muros blancos y cúpulas en forma de llama brindan nuevos y hermosos motivos de decoración. Se multiplican los iconos de santos rusos con sus donadores, lo cual trae aparejada la representación de tipos y vestidos rusos. Poco

a poco el elemento decorativo cae en el amaneramiento, las figuras se alargan exageradamente, los colores se apagan y se nota una fuerte tendencia narrativa e ilustrativa.

A fines del siglo XVI aparecen talleres de pintura religiosa, fundados por boyardos o por ricos mercaderes. Los más célebres son los de la familia Stróganov, donde se cultiva un estilo aristocrático, refinado, brillante, con rasgos de miniatura. Es el último esfuerzo de la pintura sagrada rusa; desde el siglo XVII las influencias europeas ponen fin a este gran arte.

Esta breve reseña sobre el desarrollo estilístico de la pintura rusa nos coloca frente al icono, pero aun estamos fuera de él; aun no hemos entrado en su espíritu, aun no hemos penetrado su verdadera significación. Todo estudio de la pintura religiosa rusa debe abarcar su simbolismo teológico y litúrgico y su concepción mística del mundo. El espíritu y la forma actúan en ella tan armoniosamente, con unidad tal, que el espíritu se hace forma y la forma espíritu.

Es poco decir que sea idealista; es trascendente. No hay en ella naturaleza material: ni día, ni noche, ni peso, ni espacio, en el sentido humano, ni tiempo. El cielo, los árboles paradisíacos, las colinas escalonadas son, más bien, imágenes-ideas de verdaderos cielos, árboles, montañas, así como los pórticos, torrecillas y columnas helénicas evocan un trasmundo místico donde la Virgen, los apóstoles, los ángeles, los beatos varones y mujeres recuerdan a los fieles, con sus ademanes abstractos, la eficacia sagrada del Sacrificio divino.

El sol terrestre nunca se levanta ni se pone en este mundo trascendente de luz increada y, por lo tanto, los colores se yuxtaponen sin graduación de valores; sólo los dobles reflejos y las sombras en los ropajes hacen presente el resplandor de telas no tejidas por manos humanas. Los objetos no proyectan sombras, no tienen peso y no están sometidos a la perspectiva espacial. Las líneas no se juntan sino que se alejan en el

espacio. En su anhelo de absoluto anonimato, el pintor no toma por punto de partida su propio ojo, sino el del personaje representado; a su vez, el punto de convergencia se desplaza del fondo del cuadro a otra profundidad —el corazón del espectador—. El icono prescinde de la perspectiva y de los medios de representación naturalista y psicológica, como el canto llano prescinde del cromatismo, de la instrumentación y de los modos mayor y menor, reemplazándolos por el diatonismo, la vocalización y las modulaciones eclesiásticas.

La verdad material del mundo sólo asoma de vez en cuando en la pintura sagrada. Lo real es particular, transitorio e imperfecto, mientras que allí se busca la más ilimitada universalidad y se sueña con la perfección perenne. Al concebir su cuadro-icono, el pintor no tenía presente un momento narrativo dado, de duración más o menos determinada. Su narración no tiene duración, no tiene ni principio ni fin. Sucede más allá de lo temporal, en el mundo de imágenes-ideas, donde todo es infinito, donde todo movimiento, toda sonrisa, toda lágrima se reviste de eternidad. En esta pintura-oración no hay lugar para sutilezas psicológicas o acción dramática, ni mucho menos para anatomía naturalista. Su "asunto" carece de argumento, su movimiento es inmóvil, su espacio no tiene dimensión, su verdad es inverosímil; es la negación de la evidencia empírica, la concentración de toda la atención, de toda la invención artística en la composición arquitectónica y en el juego rítmico de las líneas, los volúmenes y colores llamados a expresar la visión de las cosas divinas.

Los iconos de la mejor época novgorodiana llenan en alto grado el requisito fundamental de todo estilo hierático: la serenidad. El arte sagrado de todos los tiempos tiene este rasgo en común y asombra ver cuán parecidas son, a veces, la sonrisa budista y la gótica. La serenidad ruso-bizantina es algo diferente: no es sonriente; es enfáticamente grave, lavada por lágrimas de contrición; no es quietismo sino contemplación de abismos inefables.

El cristianismo oriental es más contemplativo, más metafísico que

el del Occidente y, por lo tanto, más alejado de la forma corpórea tridimensional. El arte eclesiástico de Occidente se conformó fácilmente con la corporalidad del renacimiento pagano, mientras que el arte ortodoxo tiende a la bidimensionalidad y al trazado teúrgico de origen oriental. La serenidad espiritual del icono no se logra por una interrelación de grupos de figuras, que necesita profundidad y se expresa por el modelado, sino más bien por la división gráfica de la tabla en elementos de composición de contornos rítmicos fuertemente acusados. El diseño de estos volúmenes casi planos crea un equilibrio cerrado que emparenta el icono, por pequeño que sea, con el fresco o mosaico, es decir, con el gran arte monumental. Las márgenes de la tabla trazan un círculo mágico: la unidad pictórica, independiente del cosmos, refleja en sí y por sí la unidad del mundo interior.

El hecho de que el icono ruso, en su desarrollo, se haga más decorativo que su modelo griego, más plano aún, más en silueta, más abstracto, revela una diferencia esencial en el sentimiento religioso de los dos pueblos. En los talleres de Novgorod el hieratismo bizantino se libera de todo lo que aun le quedaba de peso corpóreo y al mismo tiempo de la lóbrega actitud penitencial del Imperio envejecido, que por maceraciones y mortificaciones inauditas trataba de hacerse perdonar sus muchos pecados. La joven fe popular rusa virtió en el canon bizantino su fresca ternura, suavizando la ascética aspereza del modelo.

Aunque desde el punto de vista formal el icono sea una rama de la pintura, desde el punto de vista filosófico-cultural es una manifestación de orden especial. Lo que se llama pintura, en el sentido limitado de la palabra, en el icono es sólo momento y medio; además, se halla completamente transfigurada y modificada. El mundo de los colores y de las formas se presenta *sub speciae aeternitatis* y en cierto modo es permitido afirmar que el arte del icono, expresando lo que hay de eterno en la pintura, es su base ontológica, o "idea" platónica.

VERA MACAROV

C A L Í G U L A*

ACTO TERCERO

Escena Primera

(*Antes de levantarse el telón, ruido de bombos y címbalos. El telón se abre sobre una especie de exhibición de feria. En el centro, una colgadura ante la cual, sobre un pequeño estrado, se encuentran* Helicón *y* Cesonia. *Los cimbaleros de cada lado. Sentados, de espalda a los espectadores, algunos patricios y el joven* Escipión.)

Helicón (*recitando con tono de charlatán de feria.*) — ¡Acercaos, acercaos! (*Címbalos*) Una vez más, los dioses han bajado a tierra. Cayo, César y Dios, alias Calígula, les ha prestado su forma humana. Acercaos, groseros mortales. El milagro sagrado se opera ante vuestros ojos. Por un favor especial al reino bendito de Calígula, los secretos divinos se ofrecen a todos los ojos.

(*Címbalos.*)

Cesonia. — ¡Acercaos, señores! Adorad y dad vuestro óbolo. El misterio celestial está hoy al alcance de todos los bolsillos.

(*Címbalos.*)

Helicón. — El Olimpo y sus bastidores, sus intrigas, sus zapatillas y sus lágrimas. Acercaos. ¡Toda la verdad sobre vuestros dioses!

(*Címbalos.*)

* Véanse los dos primeros actos en nuestro número anterior.

CESONIA. — Adorad y dad vuestro óbolo. Acercaos, señores. La representación va a comenzar.

(*Címbalos. Ir y venir de los esclavos que traen diversos objetos al estrado.*)

HELICÓN. — Una reconstrucción impresionante de verdad, una realización sin precedentes. Los decorados majestuosos de la potencia divina traídos a la tierra. Una atracción sensacional y desmedida, el rayo (*los esclavos encienden fuegos greciscos*), el trueno (*hacen rodar un tonel lleno de guijarros*), el destino mismo en su marcha triunfal. Acercaos y contemplad.

(*Descorre el cortinado y* CALÍGULA, *disfrazado de venus grotesca, aparece sobre un pedestal.*)

CALÍGULA (*amablemente.*) — Hoy, soy Venus.

CESONIA. — La adoración comienza. Prosternaos, (*Todos, menos* ESCIPIÓN, *se prosternan*) y repetid después de mí la oración sagrada a Calígula-Venus:

"Diosa de los dolores y de la danza..."

PATRICIOS. — "Diosa de los dolores y de la danza..."

CESONIA. — "Nacida de las olas, viscosa y amarga en la sal y la espuma..."

PATRICIOS. — "Viscosa y amarga en la sal y la espuma..."

CESONIA. — "Tú que eres como una risa y un pesar..."

PATRICIOS. — "Tú que eres como una risa y un pesar..."

CESONIA. — "... un rencor y un impulso..."

PATRICIOS. — "... un rencor y un impulso..."

CESONIA. — "Enséñanos la indiferencia que hace renacer los amores..."

PATRICIOS. — "Enséñanos la indiferencia que hace renacer los amores..."

CESONIA. — "Instrúyenos sobre la verdad de este mundo que es no tenerla..."

PATRICIOS. — "Instrúyenos sobre la verdad de este mundo que es no tenerla..."

CESONIA. — "Y concédenos la fuerza de vivir a la altura de esa verdad sin par".

PATRICIOS. — "Y concédenos la fuerza de vivir a la altura de esa verdad sin par".

CESONIA. — ¡Pausa!

PATRICIOS. — "¡Pausa!"

CESONIA (*prosiguiendo*). — "Cólmanos de tus dones, extiende sobre nuestra rostro tu imparcial crueldad, tu odio puramente objetivo; abre por encima de nuestros ojos tus manos llenas de flores y homicidios."

PATRICIOS. — "...tus manos llenas de flores y homicidios".

CESONIA. — "Acoje a tus hijos extraviados, recíbelos en el despojado asilo de tu amor indiferente y doloroso. Dános tus pasiones sin objeto, tus dolores privados de razón y tus alegrías sin porvenir..."

PATRICIOS. — "... Y tus alegrías sin porvenir..."

CESONIA (*muy fuerte.*) — "Tú, tan vacía y tan ardiente, tan inhumana pero tan terrestre, embriáganos con el vino de tu equivalencia y sácianos para siempre en tu negro corazón salado".

PATRICIOS. — "Embriáganos con el vino de tu equivalencia y sácianos para siempre en tu negro corazón salado".

(*Cuando los patricios pronuncian la última frase,* CALÍGULA, *hasta ese momento inmóvil, resopla y dice con voz estentórea:*)

CALÍGULA. — Concedido, hijos míos. Vuestros ruegos serán escuchados.

(*Se sienta en cuclillas sobre el pedestal. Uno a uno, los patricios se prosternan, depositan su óbolo y se alinean a la derecha antes de desaparecer. El último, turbado, olvida su óbolo y se retira. Pero* CALÍGULA, *de un salto, vuelve a ponerse de pie.*)

CALÍGULA. — ¡Ea, ea! Ven aquí, muchacho. Adorar está bien, pero enriquecer es mejor. Gracias. Así me gusta. Si los dioses no tuvieran más riquezas que el amor de los mortales, serían tan pobres

como el pobre Calígula. Y ahora, señores, podréis marcharos y difundir en la ciudad el sorprendente milagro a que habéis asistido: habéis visto a Venus, lo que se llama ver, con vuestros ojos de carne, y Venus os ha hablado. Idos, señores.

(*Movimiento de los patricios.*)

CALÍGULA. — ¡Un segundo! Al salir, tomad por el pasillo de la izquierda. En el de la derecha he apostado guardas para asesinaros.

(*Los patricios salen con mucha prontitud y un poco de desorden. Los esclavos y los músicos desaparecen.*)

ESCENA SEGUNDA

(HELICÓN *amenaza a* ESCIPIÓN *con el dedo.*)

HELICÓN. — ¡De nuevo hacemos el anarquista!

ESCIPIÓN (*a* CALÍGULA.) — Has blasfemado, Cayo.

CALÍGULA. — ¿Qué puede significar esa palabra?

ESCIPIÓN. — Hollas el cielo después de haber ensangrentado la tierra.

HELICÓN. — Este joven adora las grandes frases.

(*Se va a acostar sobre un diván.*)

CESONIA (*muy tranquila.*) — Qué manera de hablar, muchacho. En este momento, en Roma, hay personas que mueren por discursos mucho menos elocuentes.

ESCIPIÓN. — He decidido decir a Cayo la verdad.

CESONIA. — Ahí tienes, Calígula. Esto faltaba a tu reinado: ¡una bella figura moral!

CALÍGULA (*interesado.*) — ¿Crees, pues, en los dioses, Escipión?

ESCIPIÓN. — No.

CALÍGULA. — Entonces, no comprendo. ¿Por qué olfateas tan rápidamente las blasfemias?

ESCIPIÓN. — Puedo negar una cosa, sin creerme obligado a ensuciarla o a retirar a los demás el derecho de creer en ella.

CALÍGULA. — ¡Pero esto es modestia, verdadera modestia! ¡Ah, querido Escipión, qué contento estoy de ti! Y qué envidioso, ¿sabes? Es el único sentimiento que quizá no experimente jamás.

ESCIPIÓN. — No es a mí a quien envidias. Es a los dioses mismos.

CALÍGULA. — Si lo permites, esto quedará como el gran secreto de mi reinado. Todo lo que hoy se me puede reprochar es haber hecho un pequeño progreso en la vía del poder y de la libertad. Para un hombre que ama el poder, la rivalidad de los dioses tiene algo irritante. La he suprimido. He probado a esos dioses ilusorios que un hombre, si se lo propone, puede ejercer sin aprendizaje el ridículo oficio que ellos desempeñan.

ESCIPIÓN. — Esa es la blasfemia, Cayo.

CALÍGULA. — No, Escipión; es clarividencia. He comprendido sencillamente que sólo hay una manera de igualarse a los dioses: basta ser cruel como ellos.

ESCIPIÓN. — Bàsta hacerse tirano.

CALÍGULA. — ¿Qué es un tirano?

ESCIPIÓN. — Un alma ciega.

CALÍGULA. — No es seguro, Escipión. Pero un tirano es un hombre que sacrifica pueblos a sus ideas y a sus ambiciones. Yo no tengo ideas, y ya no tengo nada que buscar en materia de honores y poder. Si ejerzo ese poder es por compensación.

ESCIPIÓN. — ¿De qué?

CALÍGULA. — De la tontería y del odio de los dioses.

ESCIPIÓN. — El odio no compensa el odio. El poder no es una solución. Y en cuanto a mí, no conozco más que una manera de equilibrar la hostilidad del mundo.

CALÍGULA. — ¿Cuál?

ESCIPIÓN. — La pobreza.

CALÍGULA (*arreglándose los pies.*) — Tendré que probar eso también.

ESCIPIÓN. — Mientras tanto, muchos hombres mueren a tu alrededor.

CALÍGULA. — ¡Tan pocos, Escipión! De verdad. ¿Sabes cuántas guerras he rehusado?

ESCIPIÓN. — No.

CALÍGULA. — Tres. ¿Y sabes por qué las he rehusado?

ESCIPIÓN. — Porque no te importa un bledo la grandeza de Roma.

CALÍGULA. — No, porque respeto la vida humana.

ESCIPIÓN. — Te burlas de mí, Cayo.

CALÍGULA. — O, por lo menos, la respeto más que un ideal de conquista. Pero es cierto que no la respeto más de lo que respeto mi propia vida. Y me parece fácil matar porque no me parece difícil morir. No, cuanto más lo pienso, más me persuado de que no soy un tirano.

ESCIPIÓN. — ¿Qué importa, si nos cuesta tan caro como si lo fueras?

CALÍGULA (*con un poco de impaciencia.*) — Si supieras contar, sabrías que la menor guerra emprendida por un tirano razonable os costaría mil veces más caro que los caprichos de mi fantasía.

ESCIPIÓN. — Pero, al menos, sería razonable, y lo esencial es comprender.

CALÍGULA. — No se comprende al destino, y por eso me he hecho destino. He tomado el rostro tonto e incomprensible de los dioses. Es eso lo que tus compañeros de hace un momento han aprendido a adorar.

ESCIPIÓN. — Y es ésa la blasfemia, Cayo.

CALÍGULA. —¡No, Escipión, es arte dramático! El error de todos los hombres es no creer bastante en el teatro. De otra manera sabrían que es permitido a cualquier hombre representar las tragedias celestiales y volverse dios. Basta endurecerse el corazón.

ESCIPIÓN. — Quizá, Cayo. Pero si eso es cierto, creo, entonces, que has hecho lo necesario para que un día, en torno de ti, legiones de dioses humanos se levanten, implacables a su vez, y ahoguen en sangre tu divinidad de un momento.

CESONIA. — ¡Escipión!

CALÍGULA (*con voz precisa y dura.*) — Deja, Cesonia. No sabes hasta qué punto dices la verdad, Escipión: he hecho lo necesario. Difícilmente imagino el día de que hablas. Pero a veces sueño con él. Y entonces, sobre todos los rostros que avanzan desde el fondo de la noche amarga, reconozco con deleite, en sus rasgos torcidos por el odio y la angustia, al único dios que he adorado en este mundo: miserable y cobarde como el corazón humano. (*Irritado.*) Y ahora, vete. Has hablado de más. (*Cambiando de tono.*) Todavía tengo que pintarme los dedos de los pies. Es urgente.

(*Todos salen menos* HELICÓN, *que da vuelta en torno de* CALÍGULA *absorto por el cuidado de sus pies.*)

ESCENA TERCERA

CALÍGULA. — Helicón.

HELICÓN. — ¿Qué hay?

CALÍGULA. — ¿Adelanta tu trabajo?

HELICÓN. — ¿Qué trabajo?

CALÍGULA. — Y... ¡La luna!

HELICÓN. — Es una cuestión de paciencia. Pero querría hablarte.

CALÍGULA. — Quizá tuviera paciencia, pero no tengo mucho tiempo. Date prisa, Helicón.

HELICÓN. — Ya te lo he dicho. Haré lo que pueda. Pero antes tengo cosas graves que anunciarte.

CALÍGULA (*como si no lo hubiera oído.*) — Observa que ya la he poseído.

HELICÓN. — ¿Qué?

CALÍGULA. — La luna.

HELICÓN. — Sí, naturalmente. Pero, ¿sabes que están conspirando contra tu vida?

CALÍGULA. — Y la he poseído enteramente. Sólo dos o tres veces, es cierto. Pero, asimismo, la he poseído.

HELICÓN. — Hace mucho que trato de hablarte.

CALÍGULA. — Fué el verano pasado. Hacía tanto tiempo que la miraba y acariciaba sobre las columnas del jardín, que ella acabó por comprender.

HELICÓN. — Dejemos este juego, Cayo. Aunque tú no quieras escucharme, mi papel es continuar hablando. Peor para ti si no me oyes.

CALÍGULA (*siempre ocupado en pintarse de rojo las uñas de un pie.*) — Este barniz no vale nada. Pero, volviendo a la luna, fué en una hermosa noche de agosto. (HELICÓN *se vuelve del otro lado con despecho y calla, inmóvil.*) Se hacía de rogar. Yo ya estaba acostado. Al principio, ella estaba toda ensangrentada sobre el horizonte. Después empezó a subir, cada vez más liviana, con una rapidez creciente. Cuanto más subía, se iba haciendo más clara. Llegó a ser como un lago de agua lechosa en medio de esa noche llena de estrellas apretujadas. Llegó entonces en el calor, suave, liviana y desnuda. Pasó el umbral del aposento y, con su segura lentitud, llegó hasta mi cama, se deslizó en ella y me inundó con sus sonrisas y su resplandor. Decididamente, este barniz no vale nada. Pero, ya ves, Helicón; puedo decir sin jactancia que la he poseído.

HELICÓN. — ¿Quieres escucharme y saber lo que te amenaza?

CALÍGULA (*se detiene y lo mira fijamente.*) — Sólo quiero la luna, Helicón. Sé de antemano lo que me matará. No he agotado aún todo lo que puede hacerme vivir. Por eso quiero la luna. Y tú no volverás a aparecer por aquí antes de habérmela procurado.

HELICÓN. — Entonces, cumpliré mi deber y diré lo que tengo que decir. Un complot se ha formado contra ti. Quereas es su jefe. He sorprendido esta tablilla que puede informarte de lo esencial. La deposito aquí. (HELICÓN *coloca la tablilla sobre un asiento y se retira.*)

CALÍGULA. —¿A dónde vas, Helicón?

HELICÓN (*en el umbral.*) — A buscarte la luna.

Escena Cuarta

(Calígula *contempla un momento la tablilla sin moverse de su sitio. Se pone de pie, echa un manto sobre sus espaldas desnudas y da una vuelta en torno a la tablilla. La toma y la lee. Respira con fuerza y llama a su guarda.*)

Calígula. — ¡Tráeme a Quereas!

(*El guarda sale.*)

Calígula. — ¡Un momento!

(*El guarda se detiene.*)

Calígula. — Pero con consideración.

(*El guarda sale.*)

(Calígula *va y viene. Después se dirige hacia el espejo.*)

Calígula. — Habías decidido ser lógico, idiota. Se trata sólo de saber hasta dónde irán las cosas. (*Irónico.*) Si te trajeran la luna, todo cambiaría, ¿no es cierto? Lo imposible se volvería posible y, al mismo tiempo, todo se transfiguraría de una vez. Por lo demás, ¿por qué Helicón no te la traería? Quizá sea posible pescarla en el fondo de un pozo y traerla en una red luciente, toda pegajosa de algas y de agua, como un pescado pálido e hinchado, salido de las profundidades. ¿Por qué no, Calígula? ¿Quién puede saberlo? (*Mira a su alrededor.*) Cada vez hay menos gente a mi alrededor, es curioso. (*Al espejo, con voz sorda.*) Demasiados muertos, demasiados muertos, eso desguarnece. Pero si me trajeran la luna, yo no podría echarme atrás. Aun si los muertos se estremecieran de nuevo bajo las caricias del sol, no por eso los asesinatos entrarían bajo tierra. (*Con acento furioso.*) La lógica, hay que continuar siendo lógico. El poder hasta el fin, el abandono hasta el fin. Ah, yo soy el único en saberlo, no hay poder sin sumisión desordenada a su destino profundo. ¡No, no puedo echarme atrás y hay que ir hasta la consumación!

(*Entra* Quereas.)

Escena Quinta

(Calígula *se ha echado hacia atrás en el asiento, hundido en su manto. Tiene aire extenuado.*)

Quereas. — Me has llamado, Cayo.

Calígula (*con voz débil.*) — Sí, Quereas.

(*Silencio.*)

Quereas. — ¿Tienes algo especial que decirme?

Calígula. — No, Quereas.

(*Silencio.*)

Quereas (*un poco fastidiado.*) — ¿Estás seguro de que mi presencia es necesaria?

Calígula. — Absolutamente seguro, Quereas.

(*Nuevo silencio.*)

Calígula (*súbitamente solícito.*) — Discúlpame. Estoy distraído y te recibo muy mal. Siéntate y hablemos como amigos. Necesito hablar a una persona inteligente.

(Quereas *se sienta.*)

Calígula (*por primera vez parece natural desde el comienzo de la pieza.*) — Quereas, ¿crees tú que dos hombres, de alma y altivez semejantes, pueden, por lo menos una vez en la vida, hablarse de corazón a corazón, como si estuvieran desnudos el uno ante el otro, despojados de los prejuicios, los intereses particulares y las mentiras de que viven?

Quereas. — Pienso que es posible, Cayo, pero te creo incapaz de ello.

Calígula. — Tienes razón. Sólo quería saber si pensabas como yo. Cubrámonos, pues, con nuestras máscaras, utilicemos nuestras mentiras. Hablemos como se combate. Quereas, ¿por qué no me amas?

Quereas. — Porque no hay nada amable en ti, Cayo. Porque esas cosas no se ordenan. Y, también, porque te comprendo demasiado y por que no se puede amar ese rostro que uno trata de enmascarar en sí mismo.

CALÍGULA. — ¿Por qué me odias?

QUEREAS. — En eso te equivocas, Cayo. No te odio. Te juzgo nocivo y cruel, egoísta y vanidoso. Pero no puedo odiarte porque no te creo feliz. Y no puedo despreciarte porque sé que no no eres cobarde.

CALÍGULA. — Entonces, ¿por qué quieres matarme?

QUEREAS. — Ya te lo he dicho: te juzgo nocivo. Tengo la afición y la necesidad de la seguridad. La mayoría de los hombres son como yo. Son incapaces de vivir en un universo donde el más estrafalario pensamiento puede, en un segundo, entrar en la realidad — donde, la mayoría de las veces, entra en él como un cuchillo en el corazón. Yo tampoco quiero vivir en tal universo. Prefiero saber a qué atenerme.

CALÍGULA. — La seguridad y la lógica no van juntas.

QUEREAS. — Es verdad. Eso no es lógico, pero es sano.

CALÍGULA. — Continúa.

QUEREAS. — No tengo nada más que decir. No quiero entrar en tu lógica. Tengo otra idea de mis deberes de hombre. Sé que la mayoría de tus súbditos piensan como yo. Eres molesto para todos. Es natural que desaparezcas.

CALÍGULA. — Todo eso es muy claro y muy legítimo. Para la mayoría de los hombres, hasta sería evidente. No para ti, sin embargo. Tú eres inteligente, y la inteligencia se paga o se niega. Yo, pago. Pero, ¿tú? ¿Por qué no negarla y no querer pagar?

QUEREAS. — Porque tengo ganas de vivir y de ser feliz. Creo que no se puede ser ni lo uno ni lo otro llevando lo absurdo hasta sus últimas consecuencias. Soy como todo el mundo. Para sentirme liberado de ello, deseo a veces la muerte de los que amo. Codicio a las mujeres que las leyes de la familia o de la amistad me prohiben codiciar. Para ser lógico, tendría entonces que matar o poseer. Pero juzgo que esas ideas vagas no tienen importancia. Si todo el mundo se metiera a realizarlas, no podríamos vivir ni ser felices. Y te lo repito: eso es lo que me importa.

CALÍGULA. — Es necesario, pues, que creas en alguna idea superior.

QUEREAS. — Creo que hay acciones más hermosas que otras.

CALÍGULA. — Yo creo que todas son equivalentes.

QUEREAS. — Lo sé, Cayo, y es por eso que no te odio. Te comprendo y te apruebo. Pero eres molesto y tienes que desaparecer.

CALÍGULA. —Es muy exacto. Pero ¿por qué me lo anuncias, arriesgando tu vida?

QUEREAS. — Porque otros me reemplazarán y porque no me gusta mentir.

(*Silencio.*)

CALÍGULA. — ¡Quereas!

QUEREAS. — Sí, Cayo.

CALÍGULA. — ¿Crees tú que dos hombres, de alma y altivez semejantes, pueden, por lo menos una vez en la vida, hablarse de corazón a corazón?

QUEREAS. — Creo que es lo que acabamos de hacer.

CALÍGULA. — Sí, Quereas. Y de eso me creías incapaz, sin embargo.

QUEREAS. — Me equivocaba, Cayo. Lo reconozco y te lo agradezco. Espero ahora tu sentencia.

CALÍGULA (*distraído.*) — ¿Mi sentencia? Ah, quieres decir... (*Sacando de su manto la tablilla.*) ¿Conoces, esto, Quereas?

QUEREAS. — Sabía que había caído en tus manos.

CALÍGULA (*apasionadamente.*) — Sí, Quereas, y tu franqueza misma era simulada. Los dos hombres no se han hablado de corazón a corazón. Sin embargo, no importa. Ahora vamos a dejar el juego de la sinceridad y empezar a vivir en el pasado. Aún te falta tratar de comprender lo que voy a decirte, soportar mis ofensas y mis extravagancias. Escucha, Quereas. Esta tablilla es la única prueba.

QUEREAS. — Me voy, Cayo. Estoy cansado de todo este juego ridículo. Lo conozco demasiado y no puedo soportarlo más.

CALÍGULA (*con la misma voz apasionada y atenta.*) — Quédate todavía. Es la única prueba, ¿verdad?

QUEREAS. — No veo que necesites pruebas para hacer morir a un hombre.

CALÍGULA. —Es verdad. Pero por una vez quiero contradecirme. A nadie le molesta. ¡Y es tan agradable contradecirse de cuando en cuando! Descanso. Necesito descanso, Quereas.

QUEREAS. — No comprendo. Y no tengo afición por las complicaciones.

CALÍGULA. — Por supuesto, Quereas. Eres un hombre sano. ¡No deseas nada extraordinario! (*Estallando de risa.*) Quieres vivir y ser feliz. ¡Sólo eso!

QUEREAS. — Creo que es mejor no seguir adelante.

CALÍGULA. — Todavía no. Un poco de paciencia, ¿quieres? Mira, acá tengo la prueba. Quiero hacer de cuenta que no puedo matarte sin ella. Es mi opinión y es mi descanso. Y bien: ¡mira en qué quedan las pruebas en manos de un emperador!

(*Acerca la tablilla a una antorcha. Quereas se aproxima. La antorcha los separa, la tablilla se derrite.*) ¿Ves, conspirador? Se derrite, y a medida que esta prueba desaparece, una mañana de inocencia se levanta sobre tu rostro. ¡Qué admirable frente pura tienes, Quereas! ¡Qué hermoso es un inocente, qué hermoso! Admira mi poder. Los dioses mismos no pueden devolver la inocencia sin antes castigar y tu emperador no necesita más que de una llama para absolverte y alentarte. Continúa, Quereas, continúa hasta el fin el magnífico razonamiento que me has sostenido. Tu emperador espera el descanso. Es su manera de vivir y de ser feliz.

(QUEREAS *mira a* CALÍGULA *con estupor. Esboza apenas un ademán, parece comprender, abre la boca y sale súbitamente.* CALÍGULA *continúa teniendo la tablilla sobre la llama y, sonriente, sigue con la mirada a* QUEREAS.)

TELÓN

CUARTO ACTO

Escena Primera

(*El escenario está en semioscuridad. Dos servidores lo atraviesan corriendo, de derecha a izquierda. Otro servidor entra por el foro y enciende una antorcha que ilumina una cortina sobre el fondo, a la izquierda. Otro trae, siempre en silencio y corriendo, asientos que coloca al frente, a la derecha, vueltos hacia el estrado del fondo. Ambos desaparecen sin ruido. Un guarda pasa corriendo de izquierda a derecha. Ruido de armas entre bastidores. Dos guardas aparecen, a la derecha, conduciendo al* Viejo Patricio *y al* Primer Patricio. *Éstos dan señales de estar muy asustados.*)

Primer Patricio (*al guarda, con voz que trata de simular firmeza.*) — Pero en fin, ¿para qué nos buscan a esta hora de la noche?

El Guarda. — Siéntate aquí. (*Muestra los asientos de la derecha.*)

Primer Patricio. — Si ha de hacernos morir como a tantos otros, no se necesita tanta historia.

El Guarda. — Siéntate aquí, mula vieja.

El Viejo Patricio. — Sentémonos. Este hombre no sabe nada. Es evidente.

El Guarda. — Sí, queridita, es evidente. (*Sale.*)

El Viejo Patricio. — Debíamos haber procedido sin demora, lo sabía. Ahora nos espera la tortura.

(El Guarda *vuelve con* Quereas; *luego sale.*)

Escena Segunda

Quereas (*tranquilo, sentándose.*) — ¿Qué pasa?

Primer Patricio y el Viejo Patricio (*al mismo tiempo.*) — Han descubierto la conjuración.

Quereas. — ¿Qué más?

El Viejo Patricio (*temblando.*) — Es la tortura.

Quereas (*impasible.*) — Me acuerdo que Calígula dió 81.000 sextercios a un esclavo ladrón que, a pesar de la tortura, no había confesado.

Primer Patricio. — Mucho sacamos con eso.

Quereas. — No, pero eso prueba que le gusta el coraje. Y cuando le preguntaron: "¿Por qué 81.000 sextercios?", respondió: "¿Y por qué 80.000 o 79.000?" (*Al* Viejo Patricio). ¿No podrías dejar de dar diente con diente? Ese ruido me parece horrible.

Viejo Patricio. — Es que...

Primer Patricio. — Basta de historias. Nuestra vida está en juego.

Quereas (*sin inmutarse.*) — ¿Conocéis la frase favorita de Calígula?

El Viejo Patricio (*a punto de llorar.*) — Sí. Se la dice al verdugo: "Mátalo lentamente para que se sienta morir".

Quereas. — No, es algo mejor. Después de una ejecución, bosteza y dice con seriedad: "Lo que más admiro es mi insensibilidad".

Primer Patricio.— ¿Oís? (*Ruido de armas.*)

Quereas. — Esa frase revela una debilidad.

El Viejo Patricio. — ¿No podrías dejar de hacer filosofía? Me parece horrible.

(*Entra por el fondo un esclavo que trae armas y las coloca sobre un asiento.*)

Quereas (*que no lo ha visto.*) — No, no es filosofía. Pero reconozcamos que este hombre ejerce una influencia innegable. Nos obli-

ga a pensar. Obliga a todos a pensar. La falta de seguridad: eso hace pensar. Y es por eso que tantos odios le persiguen.

El Viejo Patricio (*temblando.*) — Mira.

Quereas (*advirtiendo las armas; su voz cambia un poco.*) — Quizá tuvieras razón.

Primer Patricio. — Había que proceder rápidamente. Hemos esperado demasiado.

Quereas. — Sí, es una lección que llega un poco tarde.

El Viejo Patricio. — Pero esto es insensato. Yo no quiero morir.

(*Se levanta y quiere escaparse. Dos guardas surgen y lo hacen sentar a la fuerza después de haberlo abofeteado. El* Primer Patricio *se desploma en su asiento.* Quereas *dice algunas palabras que no se alcanzan a oír. De pronto estalla al fondo una extraña música, agria, saltarina, de cistros y de címbalos. Los Patricios guardan silencio y se miran.* Calígula, *con traje corto de bailarina, flores en la cabeza, aparece en sombra chinesca detrás de la cortina del fondo. Mima gestos ridículos de danza y se eclipsa. En seguida, un guarda dice con voz solemne: "El espectáculo ha terminado". Durante ese tiempo* Cesonia *ha entrado silenciosamente por detrás de los espectadores. Habla con una voz neutra que, sin embargo, los hace sobresaltar.*)

Escena Tercera

Cesonia. — Calígula me ha encargado deciros que os hacía llamar por un asunto de Estado, pero que hoy os había invitado a comulgar con él en una emoción artística. (*Pausa; luego, con la misma voz*): Por lo demás, ha agregado que al que no haya comulgado, se le cortará la cabeza.

(*Callan.*)

Cesonia. — Pido disculpas por insistir, pero debo preguntaros si esa danza os ha parecido hermosa.

PRIMER PATRICIO (*después de un titubeo.*) — Era hermosa, Cesonia.
EL VIEJO PATRICIO (*desbordando de gratitud.*) — Ah, sí, Cesonia.
CESONIA. — ¿Y tú, Quereas?
QUEREAS (*fríamente.*) — Era gran arte.
CESONIA. — Perfecto. Voy a poder, pues, informar a Calígula. (*Sale.*)

ESCENA CUARTA

QUEREAS. — Y ahora, hay que darse prisa. Quedaos aquí los dos. Esta noche seremos un centenar. (*Sale.*)

EL VIEJO PATRICIO. —¡Quedaos aquí, quedaos aquí! A mí también me gustaría irme. (*Husmea.*) Huele a muerte, aquí.

PRIMER PATRICIO. — O a mentira. (*Tristemente.*) He dicho que esa danza era hermosa.

EL VIEJO PATRICIO (*conciliador*). — Lo era, en cierto sentido. Lo era. (*Entran de repente varios patricios y caballeros.*)

ESCENA QUINTA

SEGUNDO PATRICIO. — ¿Qué pasa? ¿Lo sabéis? El emperador nos ha hecho llamar.

EL VIEJO PATRICIO (*distraído*). — Quizá sea para la danza.

SEGUNDO PATRICIO. — ¿Qué danza?

EL VIEJO PATRICIO. — Sí, en fin, la emoción artística.

TERCER PATRICIO. — Me han dicho que Calígula está muy enfermo.

PRIMER PATRICIO. — Lo está.

TERCER PATRICIO. — ¿Qué tiene? (*Con embeleso.*) En nombre de todos los dioses, ¿estará por morirse?

PRIMER PATRICIO. — No lo creo. Su enfermedad es sólo mortal para los demás.

El Viejo Patricio. — Si así puede decirse.

Segundo Patricio. — Te comprendo. Pero ¿no tendrá alguna enfermedad menos grave y más ventajosa para nosotros?

Primer Patricio. — No. Esta enfermedad no admite competencia. Con permiso, tengo que ver a Quereas. (*Sale.*)

(*Entra* Cesonia. *Pequeña Pausa.*)

Escena Sexta

Cesonia (*con indiferencia*). — Calígula sufre del estómago. Ha vomitado sangre.

(*Los patricios la rodean.*)

Segundo Patricio. — ¡Oh dioses todopoderosos! Hago votos, si se restablece, de depositar doscientos mil sextercios en el tesoro del Estado.

Tercer Patricio (*con exageración*). — Júpiter, toma mi vida a cambio de la suya.

(Calígula *ha entrado desde hace un momento. Escucha.*)

Calígula (*avanzando hacia el* Segundo Patricio). — Acepto tu ofrenda, Lucio. Gracias. Mi tesorero se presentará mañana en tu casa. (*Se dirige hacia el* Tercer Patricio *y lo abraza.*) No sabes cómo estoy de conmovido. (*Una pausa. Luego, tiernamente.*) ¿Me amas, pues?

Tercer Patricio (*compungido*). — Ah, César. Nada hay que yo no diera inmediatamente por ti.

Calígula (*abrazándolo de nuevo*). — Ah, esto es demasiado, Casio. No merezco tanto amor. (Casio *hace un ademán de protesta.*) No, te digo que no. Me siento indigno. (*Llama a dos guardas.*) Llevadlo. (*A* Casio, *suavemente.*) Anda, amigo. Y acuérdate que Calígula te ha dado su corazón.

Tercer Patricio (*vagamente inquieto*). — Pero ¿dónde me llevan?

Calígula. — A la muerte, pues. Has dado tu vida por la mía. Yo ya me siento mejor. Ya no tengo el mismo gusto atroz de sangre en

la boca. Me has curado. ¿Estás contento, Casio, de poder dar tu vida por otro, cuando ese otro se llama Calígula? Ya estoy listo de nuevo para todas las fiestas.

(*Se llevan a* Casio, *que resiste y grita.*)

Tercer Patricio. — ¡Pero es una broma!

Calígula (*soñador, entre los gritos*). — Pronto los caminos del mar estarán cubiertos de aromos. Las mujeres tendrán vestidos de telas livianas. ¡Un gran cielo fresco y alegre, Casio! ¡Las sonrisas de la vida!

(*Ya* Casio *va a salir.* Cesonia *lo empuja suavemente.*)

Calígula (*volviéndose serio de repente*). — Amigo mío: si hubieses amado bastante la vida, no la habrías jugado con tanta imprudencia.

(*Arrastran a* Casio.)

Calígula (*volviendo a la mesa*). — Cuando se ha perdido, hay que pagar. (*Pausa.*) Ven, Cesonia. (*Se vuelve hacia los otros.*) A propósito, se me ha ocurrido un bello pensamiento que quiero compartir con vosotros. Hasta hoy, mi reinado ha sido demasiado feliz. Ni peste universal, ni religión cruel, ni siquiera un golpe de Estado; en suma, nada que pueda haceros pasar a la posteridad. Es por eso, comprendéis, que trato de compensar la prudencia del destino. Quiero decir... No sé si me habéis comprendido (*con una risita*), en fin, yo soy quien reemplaza la peste. (*Cambiando de tono.*) Pero callaos, aquí está Quereas A ti te toca, Cesonia.

(*Sale. Entran* Quereas *y el* Primer Patricio.)

Escena Séptima

(Cesonia *se dirige rápidamente al encuentro de* Quereas.)

Cesonia. — Calígula ha muerto.

(*Vuelve la cara del otro lado, como si llorase, y mira fijamente a los demás, que callan. Todos parecen consternados, pero por razones diferentes.*)

PRIMER PATRICIO. — ¿Estás... estás segura de esta desgracia? No es posible; ha bailado hace un momento.

CESONIA. — Justamente; ese esfuerzo ha concluído con él.

(QUEREAS *va rápidamente de uno a otro y se vuelve hacia* CESONIA. *Todos guardan silencio.*)

CESONIA (*lentamente*). — ¿Nada dices, Quereas?

QUEREAS (*también lentamente*). — Es una gran desgracia, Cesonia.

(CALÍGULA *entra brutalmente y va hacia* QUEREAS.)

CALÍGULA. — Bien representado, Quereas. (*Gira sobre sí mismo y mira a los demás con mal humor.*) Y bien: salió mal. (*A* CESONIA.) No olvides lo que te he dicho. (*Sale.*)

ESCENA OCTAVA

(CESONIA, *en silencio, lo mira alejarse.*)

EL VIEJO PATRICIO (*sostenido por una esperanza infatigable*). — ¿Estaría enfermo, Cesonia?

CESONIA (*mirándolo con odio*). — No, queridita. Pero tú ignoras que este hombre duerme dos horas todas las noches e, incapaz de descansar, pasa el resto del tiempo vagando por las galerías del palacio. Lo que ignoras, lo que jamás te has preguntado, es en qué piensa este ser durante las horas mortales que van desde la mitad de la noche hasta el regreso del sol. ¿Enfermo? No, no lo está. A menos que tú inventes un nombre y medicamentos para las úlceras sanguinolentas de que está cubierta su alma.

QUEREAS (*al parecer conmovido.*) — Tienes razón, Cesonia. No ignoramos que Cayo...

CESONIA (*más de prisa*). — No, no lo ignoráis. Pero como todos los que no tienen alma, no podéis soportar a los que tienen demasiada. Los sanos aborrecen a los enfermos. Los felices no pueden soportar a los desgraciados. Demasiada alma, he aquí lo que molesta, ¿no es verdad?

Entonces, se llama a eso enfermedad. El vulgo se siente justificado y contento. (*Con otro tono.*) ¿Has sabido amar alguna vez, Quereas?

QUEREAS (*de nuevo dueño de sí*). — Estamos demasiado viejos para aprender a hacerlo ahora, Cesonia. Y, por otra parte, no es seguro que Calígula nos dé tiempo.

CESONIA (*recobrando la tranquilidad*). — Es cierto. (*Se sienta.*) Y yo había olvidado las recomendaciones de Calígula. Sabéis que hoy es un día consagrado al arte.

EL VIEJO PATRICIO. — ¿Según el calendario?

CESONIA. — No, según Calígula. Ha convocado a algunos poetas. Les ha propuesto una composición improvisada sobre un tema dado. Desea que aquellos de entre vosotros que sean poetas, concurran especialmente. Ha designado en particular al joven Escipión y a Metelio.

METELIO. — Pero no estamos preparados.

CESONIA (*como si no hubiese oído y con voz neutra*). — Naturalmente, habrá recompensas. Y también castigos. (*Los otros retroceden un poco.*) Puedo deciros, en confianza, que no son muy graves.

(*Entra* CALÍGULA, *más sombrío que nunca.*)

ESCENA NOVENA

CALÍGULA. — ¿Está todo listo?

CESONIA. — Todo. (*A un guarda.*) Haz entrar a los poetas.

(*Entran de dos en dos una docena de poetas que descienden hacia la derecha con paso cadencioso.*)

CALÍGULA. — ¿Y los otros?

CESONIA. — ¡Metelio y Escipión!

(*Ambos se unen a los poetas.* CALÍGULA *se sienta en el fondo, a la izquierda, con* CESONIA *y el resto de los patricios. Pequeño silencio.*)

CALÍGULA. — Tema: la muerte. Plazo: un minuto.

(*Los poetas escriben precipitadamente en sus tablillas.*)

El Viejo Patricio. — ¿Quién hará de jurado?

Calígula. — Yo. ¿No es suficiente?

El Viejo Patricio. — ¡Claro! Del todo suficiente.

Quereas. — ¿Participarás en el concurso, Cayo?

Calígula. — Es inútil. Hace tiempo que he hecho mi composición sobre ese tema.

El Viejo Patricio (*solícito*). — ¿Puede uno obtenerla?

Calígula. — A mi manera, la recito todos los días.

(Cesonia *lo mira angustiada.*)

Calígula (*brutalmente*). — ¿Tengo algo en la cara que no te gusta?

Cesonia (*suavemente*). — Discúlpame.

Calígula. — Ah, por favor, nada de humildad. Sobre todo, nada de humildad. Ya tú eres difícil de soportar, pero ¡tu humildad!

(Cesonia *sube lentamente.*)

Calígula (*a* Quereas). — Continúo. Es la única composición que he hecho. Pero es también una prueba de que soy el único artista que Roma haya conocido, el único —¿me entiendes?— que ponga de acuerdo su pensamiento y sus actos.

Quereas. — Es sólo una cuestión de poder.

Calígula. — En efecto. Los otros crean por falta de poder. Yo no necesito una obra: la vivo. (*Brutalmente.*) Y vosotros, ¿estáis prontos?

Metelio. — Creo que sí.

Todos. — Sí.

Calígula. — Bueno, escuchadme bien. Váis a romper filas. Yo silbaré. El primero empezará su lectura. A mi segundo silbido, tiene que detenerse, y empezará el segundo. Y así sucesivamente. El vencedor, claro está, será aquél cuya composición no ha sido interrumpida por el silbato. Preparaos. (*Se vuelve hacia* Quereas *y, confidencialmente.*) Se necesita organización en todo. Hasta en arte.

(*Silbido.*)

Primer Poeta. — Muerte, cuando más allá de las negras orillas...

(*Silbido. El poeta desciende a la izquierda. Los otros harán lo mismo. Escena mecánica.*)

SEGUNDO POETA. — Las Tres Parcas en su antro... (*Silbido.*)

TERCER POETA. — Te llamo, o muerte... (*Silbido rabioso.*)

(*El cuarto poeta avanza y toma una postura declamatoria. El silbato resuena antes de que haya hablado.*)

QUINTO POETA. — Cuando yo era un niñito...

CALÍGULA (*dando alaridos*). — Pero ¿qué tiene que ver la niñez de un imbécil con este tema? ¿Quieres decirme qué tiene que ver?

QUINTO POETA. — Pero yo no he terminado... (*Silbido estridente.*)

SEXTO POETA (*aclarándose la voz*). — Inexorable, marcha... (*Silbido.*)

SÉPTIMO POETA (*misterioso*). — Abconsa y difusa oración... (*Silbido entrecortado.*)

(ESCIPIÓN *avanza sin tablillas.*)

CALÍGULA. — ¿No traes tablillas?

ESCIPIÓN. — No las necesito.

CALÍGULA. — Veamos. (*Masca su silbato.*)

ESCIPIÓN (*muy cerca de* CALÍGULA, *sin mirarlo y con una especie de cansancio:*) "Caza de la dicha, que hace puros a los seres,
Cielo en que el sol chorrea,
Fiestas únicas y salvajes,
mi delirio sin esperanza!..."

CALÍGULA (*suavemente*). — Detente, quieres. Los otros no necesitan competir. (*A* ESCIPIÓN.) Eres demasiado joven para conocer las verdaderas lecciones de la muerte.

ESCIPIÓN (*mirando fijamente a* CALÍGULA). — Era demasiado joven para perder a mi padre.

CALÍGULA (*volviéndose bruscamente del otro lado*). — Vamos, vosotros, formad filas. Un falso poeta es a mi juicio un castigo demasiado duro. Hasta ahora pensaba en guardaros como aliados y a veces ima-

ginaba que formarías el último cuadro de mis aliados defensores. Pero es inútil, y voy a arrojaros entre mis enemigos. Los poetas están contra mí. Puedo decir que es el fin. Salid en orden. Vais a desfilar ante mí lamiendo vuestras tablillas para borrar las huellas de vuestras infamias. ¡Atención! ¡Adelante!

(*Silbidos ritmados. Los poetas, marcando el paso, salen por la derecha, lamiendo sus inmortales tablillas.*)

CALÍGULA (*en voz más baja*). — ¡Salid todos!

(*En la puerta,* QUEREAS *detiene por el hombro al* PRIMER PATRICIO.)

QUEREAS. — Ha llegado el momento.

(*El joven* ESCIPIÓN, *que ha oído, titubea en el umbral de la puerta y va hacia* CALÍGULA.)

CALÍGULA (*con maldad*). — ¿No puedes dejarme en paz, como lo hace ahora tu padre?

ESCIPIÓN. — Tú has escogido, Calígula. (*Sale.*)

ESCENA DÉCIMA

CESONIA. — ¿Qué ha dicho?

CALÍGULA. — Eso va más allá de tu entendimiento. Pero ven junto a mí. (*Silencio.*)

CESONIA (*apoyada en él*). — ¿En qué piensas?

CALÍGULA. — Me pregunto por qué hace tanto tiempo que estás aquí.

CESONIA. — Porque te gusto.

CALÍGULA. — No. Si yo te hiciera matar, creo que comprenderías.

CESONIA. — Sería una solución. Hazlo, pues. Pero ¿no puedes, ni siquiera un minuto, abandonarte y vivir libremente?

CALÍGULA. — Hace ya algunos años que me ejercito en vivir libremente.

CESONIA. — No es así como yo lo entiendo. Compréndeme bien. ¡Podría ser tan lindo vivir y amar en la pureza del propio corazón!

CALÍGULA. — Cada uno obtiene su pureza como puede. Yo, buscando lo esencial. Nada de esto impide que pudiera hacerte matar. (*Ríe.*) Sería la coronación de mi carrera.

(CALÍGULA *se levanta y hace girar el espejo. Camina dando vueltas, dejando colgar los brazos, sin ademanes, como un animal.*)

CALÍGULA. — Es extraño. Cuando no mato, me siento solo. Los vivos no bastan para poblar el universo y alejar el tedio. Cuando estáis todos aquí, me hacéis sentir un vacío desmesurado en el que no puedo mirar. Sólo estoy bien entre los muertos.

(*Se cuadra frente al público, un poco inclinado hacia adelante. Ha olvidado a* CESONIA.) Ellos son verdaderos, son como yo. Me esperan y me apremian. (*Sacude la cabeza.*) Tengo largos diálogos con tal o cual que gritó hacia mí para ser absuelto y a quien hice cortar la lengua.

CESONIA. — Ven, extiéndete cerca de mí, pon tu cabeza sobre mis rodillas. (CALÍGULA *obedece.*) Estás bien. Todo calla.

CALÍGULA. — ¿Todo calla? Exageras. ¿No oyes ese ruido de hierros? (*Se oye ruidos de hierros.*) ¿No percibes esos mil pequeños rumores que revelan el odio en acecho? (*Rumores.*)

CESONIA. — Nadie se atrevería...

CALÍGULA. — Sí, la tontería.

CESONIA. — No mata. Da cordura.

CALÍGULA. — Es asesina, Cesonia. Es asesina cuando se cree ofendida. Ah, no son aquellos cuyos padres o cuyos hijos he asesinado que me van a matar. Esos comprenderán. Están conmigo, tienen el mismo gusto en la boca. Pero los otros, aquellos de quienes me he mofado, que he ridiculizado: estoy sin defensa contra su vanidad.

CESONIA (*con vehemencia*) .— Te defenderemos. Somos muchos los que te amamos.

CALÍGULA. — Cada vez sois menos. He hecho para eso lo que tenía que hacer. Y además, seamos justos; no sólo tengo a la tontería contra mí. Tengo también a la lealtad y al coraje de los que quieren ser felices.

CESONIA (*siempre con vehemencia.*) — No, no te matarán. O entonces, algo venido del cielo los aniquilará antes de que te hayan tocado.

CALÍGULA. — ¡Del cielo! ¡Pobre mujer! No hay cielo. (*Se sienta.*) Pero ¿por qué tanto amor de golpe? No estaba en nuestras convenciones.

CESONIA (*que se ha puesto de pie y camina*). — ¿No basta con verte matar a los demás? ¿Habrá que saber, todavía, que te han de matar? ¡No basta con recibirte cruel y destrozado, con sentir tu olor de homicidio cuando te colocas sobre mi vientre! Todos los días veo morir un poco más en ti lo que en algo se ha parecido al hombre. (*Se vuelve hacia él.*) Soy vieja y ya casi fea, lo sé. Pero la preocupación que tengo de ti me ha hecho ahora un alma tal, que poco importa que ya no me ames. Quisiera sólo verte sano, a ti que aún eres un niño. ¡Tienes toda la vida ante ti! ¿Y qué pides que sea más grande que toda una vida?

CALÍGULA (*de pie y mirándola*). — Hace ya mucho tiempo que estás aquí.

CESONIA. — Es verdad. Pero vas a conservarme a tu lado ¿no es cierto?

CALÍGULA. — No lo sé. Sólo sé por qué estás aquí: por todas esas noches en que el placer era agudo y sin alegría y por todo lo que de mí conoces.

(*La toma en sus brazos y con la mano le echa la cabeza hacia atrás.*) Tengo veintinueve años. No es mucho. Pero en este momento en que mi vida se me aparece, sin embargo, tan larga, tan cargada de despojos, tan cumplida, en fin, tú quedas como el último testigo. Y no puedo impedirme una especie de ternura vergonzante por la vieja que vas a ser.

CESONIA. — ¡Dime que vas a conservarme a tu lado!

CALÍGULA. — No lo sé. Sólo tengo conciencia, y es lo más terrible, de que esta ternura vergonzante es el único sentimiento puro que mi vida me ha dado hasta ahora.

(CESONIA *se retira de sus brazos.* CALÍGULA *la sigue. Ella pega su espalda contra él, y él la abraza.*)

CALÍGULA. — ¿No sería mejor que el último testigo desapareciera?

CESONIA. — Eso no tiene importancia. Lo que me has dicho me hace feliz. Pero ¿por qué no puedo compartir esa felicidad contigo?

CALÍGULA. — ¿Quién te dice que no soy feliz?

CESONIA. — La felicidad es generosa. No vive de destrucciones.

CALÍGULA. — Entonces, hay dos clases de felicidad, y yo he elegido la de los homicidas. Porque soy feliz. Hubo un tiempo en que creí llegar al extremo del dolor. Pues bien: no. Se puede ir más lejos aún y al final de esa región hay una felicidad estéril y magnífica. Mírame.

(*Ella se vuelve hacia él.*)

Río, Cesonia, cuando pienso que durante años Roma entera ha evitado pronunciar el nombre de Drusila. Porque Roma se ha equivocado desde hace años. El amor no me basta. Es lo que comprendí entonces, es lo que todavía hoy comprendo al mirarte. Porque amar un ser es aceptar de envejecer con él. Yo no soy capaz de ese amor. Drusila vieja era mucho peor que Drusila muerta. Se cree que un hombre sufre porque un día muere el ser que ha amado. Pero su verdadero sufrimiento es menos fútil: es el de advertir que la pena tampoco dura. Hasta el dolor está exento de sentido.

¿Ves? Yo no tenía disculpas, ni siquiera la sombra de un amor, ni la amargura de la melancolía. No tengo coartada, pero heme aquí que hoy soy más libre que hace años, pues estoy liberado del recuerdo y de la ilusión. (*Ríe de manera apasionada.*) ¡Sé que nada dura! ¡Saber eso! Sólo dos o tres en la historia hemos hecho verdaderamente esta experiencia, hemos conseguido esta felicidad demente. Cesonia, has seguido hasta el final una muy curiosa tragedia. Ya es tiempo que para ti caiga el telón.

(*Pasa de nuevo tras ella y pone su brazo en torno al cuello de* CESONIA.)

CESONIA (*con espanto*). — ¿Será felicidad, entonces, esta libertad espantosa?

CALÍGULA (*apretando poco a poco con su brazo el cuello de Cesonia*). —Tenlo por cierto, Cesonia. Sin ella, yo hubiera sido un hombre satisfecho. Gracias a ella, he conquistado la divina clarividencia del solitario. (*Se exalta cada vez más, estrangulando poco a poco a* CESONIA, *que se deja matar sin resistencia, las manos un poco ofrecidas hacia adelante. Le habla inclinado sobre su oreja.*) Vivo, mato, ejerzo ese poder delirante del destructor, comparado con el cual el del creador parece un remedo. Eso es ser feliz. Esa es la felicidad, esta insoportable liberación, este universal desprecio, la sangre, el odio en torno de mí, este aislamiento sin par del hombre que tiene toda su vida bajo su mirada, la alegría desmedida del asesino impune, esta lógica implacable que muele vidas humanas (*ríe*); que te muele, Cesonia, para completar, por último, la soledad eterna que deseo.

CESONIA (*luchando débilmente*). — ¡Cayo!

CALÍGULA (*cada vez más exaltado*). — No, nada de ternura. Hay que terminar porque el tiempo apremia. ¡El tiempo apremia, querida Cesonia!

(CESONIA *expira.* CALÍGULA *la arrastra hasta la cama, donde la deja caer.*)

CALÍGULA (*mirándola con aire extraviado; con voz ronca*). — Y tú también eras culpable. Pero matar no es una solución.

ESCENA UNDÉCIMA

(*Gira sobre sí mismo, hosco, y va hacia el espejo.*)

CALÍGULA: ¡Calígula! Tú también, tú también eres culpable. Entonces, ¿no es verdad? ¡Un poco más, un poco menos! Pero ¿quién se atrevería a condenarme en este mundo sin jueces en que nadie es inocente? (*Con el acento de la desesperación, apretándose contra el*

espejo.) ¿Lo ves? Helicón no ha venido. No conseguiré la luna. Pero ¡qué amargo es tener razón y tener que llegar hasta el fin! Porque temo el fin. ¡Ruido de armas! Es la inocencia que prepara su triunfo. ¡No estar yo en su lugar! Tengo miedo. Qué asco, después de haber despreciado a los demás, sentir la misma cobardía en el alma. Pero no importa. El miedo tampoco dura. Voy a encontrar ese gran vacío en que el corazón se apacigua.

(*Retrocede un poco, vuelve hacia el espejo. Parece más tranquilo. Empieza nuevamente a hablar, pero con voz más baja y concentrada.*)

Todo parece tan complicado. Todo es tan sencillo, sin embargo. Si hubiera conseguido la luna, si el amor bastara, todo cambiaría. Pero ¿dónde saciar esta sed? ¿Qué corazón, qué dios tendrían para mí la profundidad de un lago? (*Arrodillándose, llora.*) Nada en este mundo, ni en el otro, que esté a mi medida. Sé, sin embargo, y tú lo sabes también (*tiende las manos hacia el espejo, llorando*), que bastaría con que lo imposible fuese. ¡Lo imposible! Lo he buscado hasta los límites del mundo, hasta los confines de mí mismo. He tendido mis manos (*gritando*), tiendo mis manos y eres tú a quien encuentro, siempre tú frente a mí, y yo estoy lleno de odio por ti. No he tomado el camino que había que tomar, no he llegado a nada. Mi libertad no es la buena. ¡Nada, nada aún! ¡Ah, qué pesada es esta noche! Helicón no ha venido: ¡seremos culpables para siempre! Esta noche es pesada como el dolor humano.

(*Se oye ruido de armas y susurros entre bastidores.* CALÍGULA *se pone de pie, toma con la mano un asiento bajo y se acerca al espejo soplando. Se observa, simula un salto hacia delante y, ante el movimiento simétrico de su doble en el espejo, lanza el asiento con toda furia, gritando:*)

CALÍGULA. — ¡A la historia, Calígula, a la historia!

(*El espejo se rompe y, en ese instante, entran los conjurados en armas por todas las puertas.* CALÍGULA *los enfrenta con una risa loca.*

ESCIPIÓN y QUEREAS, *de un salto, son los primeros en caer sobre él y lo hieren en pleno rostro con sus puñales. La risa de* CALÍGULA *se transforma en estertor. Todos lo hieren apresuradamente y en desorden.* CALÍGULA, *riendo y en un último estertor, grita:*)

CALÍGULA. — ¡Aún estoy vivo!

F I N

ALBERT CAMUS

NOTAS

Libros

RAFAEL ALBERTI: *Imagen primera de...* (Losada, Buenos Aires, 1945). —

Al promediar la segunda década de este siglo la biografía no era sino un suceso esporádico, representado apenas en algunas pocas obras aisladas. Su antecesora inmemorial, la autobiografía, había en cambio acumulado infinidad de testimonios, perdurables unos, fugacísimos otros, hasta su coronamiento romántico con esos inagotables soliloquios que son las *Confesiones* de Rousseau o las *Memorias* de Chateaubriand, superadas más tarde —en rigor introspectivo— por el *Diario* del célebre y entonces oscuro profesor ginebrino. Sólo a partir de 1916, es decir, cuando el odio cainita que parece socavar todavía el corazón de tantos hombres recubría de púrpura mortuoria los campos de Europa, la lupa de los biógrafos empezó a iluminar con una nueva luz los hondones, los repliegues, los soterrados entresijos del hombre y de la vida. Surgieron así, con una especie de frenesí revelador, las grandes biografías del siglo que tuvieron a Ramón Gómez de la Serna como precursor y a Stefan Zweig como uno de sus cultores más calificados. Fué Gómez de la Serna quien con mayor entusiasmo inauguró el resonante ciclo de la biografía "vitalista" con su acaso un poco olvidada galería, entre impresionista y barroca, de retratos ilustres: Quevedo, Lope de Vega, el Greco, Goya. Junto con la biografía que podríamos calificar de tono mayor, dilatada y minuciosa, aparece también la biografía breve, hecha de bocetos y jirones meteóricos, fragmentaria, escueta. De este tipo del género los *Retratos contemporáneos* del autor de *Ismos* son un ejemplo aleccionador. Y coexiste asimismo entre los citados otro tipo de biografía: la biografía fantástica, la puramente conjetural, tramada con meras hipótesis, y en la que la invención con su hiperbólico atuendo puede señorear a su libre albedrío, como acaece, v. g., en el

prólogo a la versión española del libro de Lautreamont, aquel extraño y ubicuo personaje de cuya inverosímil aventura terrena sólo ha quedado resonando ese grito inaudito que atraviesa como un escalofrío los *Cantos de Maldoror.*

Harto conocidas son ya, no sólo por sus obras sino también por la influencia de su propia gravitación personal, las figuras tan carnales de Unamuno, Valle Inclán, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez; harto conocidas, y hasta familiares. Pero cuando una nueva voz verdadera pone al trasluz de su trama verbal esas mismas figuras, las vemos reaparecer de pronto como nimbadas por un halo distinto, por un halo que, traspasando los contornos, deja en descubierto aristas y resquicios que hasta entonces subyacían ocultos en el fondo abisal de donde emergen los movimientos más originales del ser. Tal es lo que acontece al recorrer las páginas de esta *Imagen primera de...* que, con un dibujo biográfico del poeta castellano Pedro Salinas, ha publicado Rafael Alberti, residente, desde hace varios años, en Buenos Aires.

El lírico juvenil, mayoral de sirenas y caracolas, de *Marinero en tierra;* el esteticista sensual y fastuoso, del más tallado cuño gongorino, de *Cal y canto;* el poeta lleno de premoniciones y relámpagos de *Sobre los ángeles* —cenit, para mí, de su numen poético—; el errante y nostálgico exilado de *Entre el clavel y la espada,* pone aquí de relieve, una vez más, su dualismo esencial de poeta y prosista. El hecho no obstante de que todo poeta sea casi siempre un prosista excelente no exime en absoluto la sorpresa que en nuestro ánimo suscita el contacto de esta prosa colorida y vivaz, cálida y fluyente, plena de sonoridades y matices. Alberti nos comunica en sus evocaciones todo eso que él preserva en su corazón como lo más puro y dichoso de su antaño peninsular: su propia vida y la de aquellos que en un determinado momento fueron ante sus ojos presencias corpóreas, a menudo animadas por un idéntico fervor humanista y estético. A las figuras ya citadas, preteridas algunas, pero todas presentes en la inmortalidad de sus creaciones, se incluyen otras no menos admiradas del poeta, tales como don Manuel de Falla, Pablo Picasso, André Gide, Máximo Gorki, Federico García Lorca, Fernando Villalón, Miguel Hernández. A cada uno de ellos Alberti ha sabido enfocar con la retina perspicaz del que bucea más que la mera exterioridad de los gestos los rasgos íntimos del carácter y del espíritu; de ahí que la anécdota que se desprende naturalmente de estas páginas está como destilada de la personalidad, jugosa y borboteante, de los protagonistas, siendo en consecuencia esta peculia-

ridad, esta riqueza vital, la que determina el sentido, el color y la gracia permamente de aquélla. Se ve que el autor no se ha propuesto magnificar ningún aspecto del carácter y la vida de esos hombres, con sus grandezas y minucias. Su propósito —que dimana sin duda de un íntimo deseo de rememorar personas y lugares que le son queridos— ha sido más bien sorprender un matiz del instante fugitivo que en las circunstancias más diversas le fué colocando frente a cada escritor, a cada artista, ya fuese por medio de la amistad o de sus lecturas preferidas. De tal modo cada uno aparece como es, descubierto en su identidad más intransferible, y no porque él nos muestre todo cuanto puede revelarnos de cada cual, sino porque con un súbito soplo de luz ilumina el perfil más imprevisto o el pliegue menos aprensible de un temperamento singular. Como en ciertos dibujos de Dalí, consigue Alberti, con un trazo simplemente lineal, suscitar una imagen conclusa y armónica, con su ritmo y su atmósfera propios, y no es preciso más para saber ya quién es, por ejemplo, Máximo Gorki, quién es Azorín. La ternura y la ironía, dos cosas predominantes en estas semblanzas, resumen y modelan —a veces en la descripción de un solo carácter, como en la de Salvador Rueda— una rotunda síntesis biográfica. También acaece que, como en los *Retratos* de Gómez de la Serna, el mismo autor se introduce en las biografías, de modo que sale así no menos biografiado que sus héroes de carne y hueso. Pero ¿quién puede limitarse a relatar como espectador lo que se ha vivido como protagonista de una generación, de un pueblo, de una raza, en uno de los más fecundos renacimientos de su espíritu?

¡Aquellos hombres de España, de la mejor España: la profunda, inextinguible y valerosa España! Con qué exaltación, con qué delicadeza, con qué amor, con qué orgullo y —¡cuántas veces!— con qué austero y viril sufrimiento nos dejan entrever sus remotos semblantes, agitados por la congoja o el júbilo, a través del ramaje sonoro de este libro! Alegría profunda, espejeante alegría de río y de fuente, del tan pronto llorado poeta granadino; llameante soledad, escrúpulo y pudor de Juan Ramón Jiménez; dignidad ejemplar, humanidad luminosa y perdurable de Antonio Machado; varonil donosura de Fernando Villalón, conde de Miraflores, poeta y ganadero por esas vegas y dehesas del Guadalquivir; conciencia insobornable de Miguel de Unamuno; talento y hombría de Picasso; sencillez campesina de Hernández; trashumante llama trémula y enjuta de Valle Inclán; tesitura prócer de Ortega y Gasset; amarillenta hipocondría del cotidiano

y polvoriento Azorín: toda esta gama de afinidades y contrastes, como los diversos colores de un mosaico, concurre a formar en *Imagen primera de...* una sola tela, un solo cuadro plástico, fresco y encendido por una necesaria y permante luz.

Tras esa serie de semblanzas y del conmovido homenaje al poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, completan el volumen varias notas sobre poemas y poetas preferidos en las que la prosa de Alberti cobra su mayor plenitud. Así, por ejemplo, en el recuerdo de Pedro de Espinosa cuyas deslumbrantes fábulas, como la de Cínaris y Genil —quizá la más hermosa de cuantas escribiera el poeta andaluz—, fluyen como las aguas del viejo dios fluvial entre las verdes vegas de Garcilaso y las áureas columnas, recamadas de arabescos, de don Luis de Góngora. Entre estos dos hitos del renacimiento lírico español —el bucólico precursor de las églogas y el barroco genial de la *Fábula de Polifemo*— sitúa Alberti, con muy justo criterio, la fábula de Espinosa, joya de aquel tiempo en que dioses y pastores, ríos y praderas, podían vivir un mismo prodigio por obra y gracia de la imaginación de los más ardorosos poetas. No es menos rico el caudal expresivo de Rafael Alberti en su imagen de Pedro Soto de Rojas quién, con Bocángel y Espinosa, fué antes que glorificado tan escarnecido y olvidado como lo fuera el autor de *Soledades* —su gran amigo y hermano mayor del paraninfo poético. Termina el libro con una lúcida evocación del poderoso y desdichado Almotámid, poeta y rey de Sevilla en el explendor de la dinastía islámica.

CÉSAR ROSALES

Leónidas Barletta: *El barco en la botella.* (Sudamericana, Buenos Aires, 1945). —

No por casualidad, ni por momentáneo arrebato, eligió Barletta como lema para su obra fundamental, que es el Teatro del Pueblo, la famosa frase de Goethe: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella". Porque hay en esta frase una profunda identidad con su propio destino, con su manera de ser y de producirse, sin entusiasmos súbitos y repentinos decaimientos, con una pausada

tranquilidad propia, no tanto del hombre conocedor de adónde va, pero sí de aquel que acepta el caminar como oficio, sin indagaciones acerca de su término, y que sabe darle a cada día su afán, según el decir de la Santa.

Barletta tiene un estilo vital —un gran estilo— con raíces en lo clásico, que es como decir en lo popular, y lo más extraordinario para mí, tanto en su obra como en su vida, es la obstinada fidelidad con que ha sabido mantener su estilo, incluso en sus comienzos, cuando sus posibilidades expresivas no alcanzaban aún la madurez necesaria para lograr sus propósitos.

Su ritmo es lento, pero poderoso; huye deliberadamente de los altibajos salientes de un relieve excesivo, para mantenerse en el esfumado de lo cotidiano; un bordoneo sordo le forma una especie de bajo obligado, del que emana una melancólica bruma de monotonía.

Allí lo extraordinario debe serlo realmente y no esperar complicidades formales que lo simulen: la poesía debe mostrar su estructura y su calor propio, porque no encontrará reflejos externos que la resalten.

La prosa de Barletta tiene calidad de estameña de hábito, o de ropa de trabajo que se identifica al cuerpo que cubre, sin prestarle galas que él no tenga, y en cambio manifestando una tendencia a disimular púdicamente las que pueda tener. Es un estilo, puritano que presenta todos los peligros de la honradez extrema sin esquivar por ello las asechanzas inherentes a cualquier forma literaria, pues su aparente simplicidad no es de los artificios más fáciles de lograr, por cierto.

Que esa prosa de apariencia doméstica es deliberada, que esa pobreza no es carencia sino contención y desdén por el lujo, nos lo demuestran cumplidamente los sonetos realmente extraordinarios que su autor ha escrito y publicado como a hurtadillas, celando púdicamente su difusión. En ellos alcanza una tersura expresiva, una tensión lírica y una densidad formal que no se improvisa sino que brota desde adentro con la saludable destreza de quien está en lo suyo.

Claro está que antes de lograr su validez literaria, un estilo tan desvalido de soportes externos ha debido insistir —sin prisa y sin pausa— con persistente fuerza, tratando más de lograrse a sí mismo que de lograr las obras a él confiadas, como Saturno que alcanza inmortalidad devorando a sus propios hijos, y así se ha desarrollado un poco a expensas de ellas. La obra de Barletta es la trayectoria viviente, superada en cada jalón, de esa necesidad por encontrarse con el

propio estilo. Hoy la experiencia ha entrado en alturas de certidumbre, que ella sabía de antemano en su ruta, y que se evidencia en las páginas de su novela *La ciudad de un hombre* y alcanza cabal certidumbre en su reciente libro *El barco en la botella.*

Con la paciencia de esos perseverantes constructores marinos que urden su labor con parsimonia, y logran al fin la libertad de las velas desplegadas para el inacabable viaje inmóvil hacia dentro de algo, ha sido trabajado este libro de carácter poemático que, según nos indica su autor, "contiene una escueta relación de las peripecias, sucesos y dichos de la marinería del pesquero "María Delfina" y de su patrón, Cordelio de la Cruz, hombre de temple y pescador de quien se dijo que sólo le faltaba pescar una sirena".

Su estructura es sencilla; simples relatos monotemáticos, elementales, se van introduciendo uno tras otro en el reducido espacio del libro, pero de pronto, como el paciente armador que tira de sus hilos y apareja mástiles y velámenes, Barletta, con un cauto movimiento apenas perceptible, tironea con suavidad y no sólo el barco está íntegro dentro de su transparente cárcel, sino que su patrón colma su destino de pescador alcanzando lo que le faltaba, porque pesca la sirena poética.

Con suavidad imperceptible disimulada entre frases de apariencia banal, entre cajones de pescado y cordeles con olor a brea y a salitre, entre acres bocanadas del humazo salido de toscas pipas, entre cuchillos de escamar, nieblas y vasos de vino barato, la poesía se desliza hacia la evidencia apoyada en las fallas del habla cotidiana, de aspecto desganado, pero en cuya misma torpeza expresiva encuentra su autor posibilidades emocionales de gran calidad.

En ese desaliño, nada está allí al descuido. Desconfiad de su aparente desdén por la forma: la simplicidad encierra una compleja trama de previstos efectos, tal como la verdadera humildad no deriva de un desconocimiento, sino de una estimación más fina de los valores.

Hay en Barletta y en su estilo —porque en él, sí, es el hombre— un mundo de ternura, de ingénita bondad tesonera, una calidad humana poco común, que sólo atempera una recóndita ironía, y a la que ninguna amarga experiencia ha logrado desvirtuar. Su amor al hombre le lleva a buscar un acercamiento a los destinos de los más humildes, no por romanticismo, sino porque en su desvalida desnudez advierte con mayor evidencia la necesidad de fraternidad, y más des-

provista de engaños su elemental esencia. Acerca de esto mucho podría discutirse, si en realidad tuviera algún sentido la discusión de lo que se siente, o de lo que se es.

Barletta siente a los tripulantes de su barco cerca de su corazón, y les ofrece la comunidad de su sangre para que puedan vivir sus vidas y morir sus muertes, verdaderas, convincentes. ¿Qué más se le puede pedir a un escritor?

Los grabados de Mario Cecconi que ilustran la obra, no siempre todo lo prolijamente reproducidos que hubiera sido de desear, refuerzan la gracia del relato con su encanto de ilustración antigua.

En alegre camaradería, tal como se estilaba en el Siglo de Oro, abren el libro sonetos alusivos de Fernández Moreno (el viejo), Ferreyra Basso, María Granata y Horacio Rega Molina.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA

MARTA BRUNET: *Humo hacia el Sur.* (Losada, Buenos Aires, 1946). —

Desde los albores de la civilización todo lo inherente al cuerpo, al instinto, a la sexualidad, en suma, fué para la humanidad un recinto vedado que apenas se intuía y al que no era lícito aludir sino mediante una infinidad de subterfugios; aquello encarnaba en el hombre lo prohibido, lo pecaminoso, lo "tabú". Pesaba pues sobre el milenario cuerpo humano el pecado original con su inflexible anatema bíblico. Insubordinado un día en el Paraíso, el cuerpo con sus oscuras energías fué condenado a una secreta servidumbre, pero la sumisión a que lo había conminado tal especie de servidumbre era sólo aparente, pues él continuaba forjando sin interrupción el destino de la especie. De haber aceptado con sujeción tan rígida la condena bíblica surgió poco a poco una discordancia fundamental entre el espíritu y la materia; y así, mientras se extendía y profundizaba el conocimiento del espíritu, el cuerpo, opaco y solitario como un pedernal, permanecía ignoto casi, envuelto en su espesa tiniebla de génesis —fragmento degradado del antiguo Edén. Los impulsos carnales y sus excesos eran aceptados con la misma ignorancia con que nuestros primitivos antepasados contemplaban

atónitos los grandes cataclismos geológicos. El arte y la ciencia dominaron después y, de más en más, fueron explorando los misterios de aquel continente hasta entonces desconocido. Los descubrimientos del psicoanálisis concurrieron a esclarecerse las zonas sumergidas y tenebrosas de la materia humana. No fué Freud el que primero ahondó en la psiquis del hombre y en sus intrincados complejos sexuales —a los cuales se había aludido ya desde Sófocles hasta Dostoievsky: recuérdese la tragedia de Edipo, los hermanos Karamazov, etc.—, pero fué él quien levantó definitivamente el velo del enigma carnal y a la luz del psicoanálisis puso en evidencia los íntimos reductos de ese recinto vedado al conocimiento por un terror y un prejuicio ancestrales. Las ideas científicas del psicoanálisis estimularon —tal vez hasta el exceso— un tipo de literatura cuyo antecedente habría que buscarlo en las novelas de Dostoievsky y cuyo sentido, en un aspecto que difiere mucho ya del estrictamente psicológico, está condensado en los libros más singulares de D. H. Lawrence: *La serpiente emplumada* y *El amante de lady Chaterley*. Dentro de este vasto sector de la novela moderna podría ubicarse, en líneas generales, la recientemente publicada en Buenos Aires por la escritora chilena Marta Brunet, con el título de *Humo hacia el Sur*.

Hay una forma de vida —una apariencia— que desde tiempos remotísimos está dirigida a encubrir y embotar el fondo de la personalidad, aquello en fin que, por venir precisamente del pecado o sea del instinto, se ha creído prudente aherrojar, relegando su función vital a un plano ambiguo, oscuro, subalterno. Esa forma o apariencia de vida se ha hecho ya una caparazón, una costra, un petrificado manto, una interminable osatura gris que representa el medio social con sus hábitos rutinarios y convencionales; pero por debajo de esa caparazón adventicia afloran con sigilosa tenacidad, como ciertas hierbas a través de los intersticios de las piedras, las ramificaciones del instinto genésico y los sentimientos más antiguos y perennes del hombre: el amor, el odio, el deseo, la angustia, el miedo, la perversidad. A esa forma estéril y vacía —que representa el orden emanado de una autoridad circunstancial, a menudo arbitraria— y a esa sustancia tumultuosa y avasalladora que alimenta los estratos del subconsciente, alude taxativamente el relato de Marta Brunet.

Para desarrollar su argumento la autora ha situado los personajes en un marco adecuado: un pueblo del sur de Chile. Es un pueblo lejano y perdido, adosado a los contrafuertes de la cordillera austral y a la vera de una hendidura

infranqueable más allá de la cual se despliega, pavoroso, el sur alucinado de glaciares y bosques. Un puente de hierro, que es como el nudo mismo del relato, levanta su diseño inconcluso sobre la garganta de piedra. Ese puente es un símbolo y una obsesión, y de que él sea o no concluído parece depender la vida o la muerte inminente del pueblo. Doña Batilde —personaje central cuyo carácter está delineado con trazos indelebles— representa la voluntad omnímoda, el orden y la autoridad. Engendro de su ambición y de su poderío es aquel pueblo fundado y custodiado por ella, quien día y noche lo vigila como un carcelero. Es ella su protector y guardián y hasta puede llegar a ser, si fuese "necesario". su verdugo; ella lo sabe, como tampoco ignora que sólo su fría voluntad y su resentimiento son los únicos capaces de oponerse al desplazamiento natural de la vida. De esta antinomia entre su voluntad esterilizadora y el llamado telúrico de la especie que puja por manifestarse en toda su fértil magnitud, surge el antagonismo, la discrepancia profunda que la hace temer y aborrecer ese andamiaje aún inconcluso que proyecta enlazar —sombrío y amenazante para ella— dos regiones lindantes y hostilmente separadas: el pueblo atrajinado y venal y el infinito fascinador que se abre más allá de los confines de su feudo. El pueblo viene a representar así el pasado feudal, el privilegio, la riqueza estancada en el cuenco de dos manos rapaces, las costumbres corroídas y sórdidas, la sumisión; lo otro, la tentación de la aventura, lo azaroso imprevisto, el insondable futuro. Doña Batilde es el bastión, el baluarte soberbio y solitario, la piedra que se nutre de su propio sedimento cristalizado, inconmovible y sorda al rumor de la corriente que pasa.

Alrededor de esa figura talar rebulle un enjambre de gente pacata, hipócrita, timorata: la "élite" pueblerina. El dinero y la autoridad que una parcela de esta gente maneja e inviste con vanidad establecen la secular diferencia: al otro lado, en los aledaños de la jerarquía social jadea la turba, tan envilecida allí como sus perpetuos señores. De vez en cuando un destello de inocencia o de amor surca el fondo lóbrego de ese cuadro donde ni las luminarias del firmamento ni el furor de la tempestad consiguen redimir a aquellas criaturas sumidas en el egoísmo y en el vicio. Se diría una minúscula Sodoma al borde de la única destrucción justiciera: el fuego sagrado y purificador. Pero llega un momento en que los instintos reprimidos por siglos de sumisión y simulación, rechazan la servidumbre a que se los había limitado y se desbordan arrastrando todo cuanto

hay de convencional en los hábitos establecidos. ¿Qué sucede entre tanto? El raudal de la sangre, el alud impetuoso que afluye por grietas subrepticias, se desnaturaliza, cuaja en ciénagas turbias, en estaciones de cenagosa podredumbre como la casa de la Moraima. Sólo entonces la secular diferencia se borra, se confunde en un solo antro de inmundicias en el que participan de un mismo ardor pecaminoso el terrateniente Juan Antonio Méndez y el negro Tom, Mariana Santos y Paca Cueto. ¿Fatalidad? ¿Atavismo irredimible de la especie? No. El cuerpo vaga ciego y abandonado en su propia tiniebla carnal, ciego, triste y ansioso, muy lejos todavía del espíritu que aun no ha descendido sobre aquella materia de caos, azotada y violenta. En la página 194 la autora refleja el pensamiento de uno de los protagonistas: "¿Quién ha desatado las fuerzas oscuras que permanecían encadenadas en los subsuelos del mundo? Recuerda de nuevo la ausencia de doña Batilde. Es absurdo, pero piensa que las cosas todas y las gentes, incluso él, aprovechan esa ausencia para insubordinarse, abominando de la jerarquía que les ha sido impuesta con dureza". Recordemos que doña Batilde es el poder omnímodo, el pensamiento rígido y tenaz, la encarnación espectral de la forma y el orden allí donde no existe sino un cúmulo de elementos dispersos.

El argumento es simple y somero, casi vulgar: está entretejido con los descoloridos hilos de unas vidas abrumadoramente vacuas. Es preciso una singular destreza de narrador para levantar, con un material humano tan informe y enjuto, un monumento literario de severa grandeza como lo es *Humo hacia el Sur*. Hay capítulos en que los matices de la anécdota parecen desvanecerse en una atmósfera opaca y persistente, sumida en una quietud apenas agitada por ínfimos sucesos; una atmósfera que pareciera desprenderse de las cosas mismas y del hálito cotidiano de la mezquina gente aferrada a sus costumbres e intereses no menos mezquinos. La figura de Solita que al fin vive sola en su inmaculado y prodigioso universo parece engarzada a propósito para acentuar con rasgos más patéticos la deformación, la perfidia y la fealdad de ese otro mundo inventado por los mayores que son sus inexplicables monitores y guardianes. Sólo hay una excepción, acaso dos: María Soledad —la madre— y ese hombrecillo de nariz enrojecida que para la niña es más "de veras" que su institutriz. En los capítulos finales —como en el del incendio, por ejemplo— el don narrativo de Marta Brunet asume su máxima tensión y plasticidad. Su prosa, matizada de

vocablos y giros vernáculos, es densa, sustanciosa, incisiva, y está como investida de un atributo especial para corporizar los elementos más tenues e inasibles. Es una prosa táctil y sutil a la vez que toca y penetra los cuerpos, a los que confiere una sustantiva vida plástica, una materialidad que puede acaso no seducir pero de cuya verosimilitud no es posible dudar. Espíritu observador y reflexivo, Marta Brunet toma sus personajes de la realidad y los re-crea, no como ella quisiera que fuesen, sino como ellos son: bondadosos o pérfidos, trágicos o frívolos, altivos o serviles. Por eso *Humo hacia el Sur* es un libro de rara autenticidad que coloca a su autora entre los mejores novelistas de América y la mantiene, junto con Gabriela Mistral y María Luisa Bombal, en la primera fila de escritoras chilenas.

C. R.

Estela Canto: *El muro de mármol.* (Losada, Buenos Aires, 1945). —

Suele suceder que quienes abren juicio sobre un libro, esperan que éste ofrezca lo que *a priori*, y a veces vagamente, habían pensado o desearían leer. Si no se produce esa casual conjunción, su crítica se circunscribe a señalar diferencias entre el supuesto modelo y la obra que juzgan.

El jurado que otorgó a *El muro de mármol* el primer premio instituído el año pasado por la Imprenta López no ha obrado así, pues ha tenido la virtud de saber apreciar los valores de esta primera novela de Estela Canto, que inquisidores menos expertos no hubieran discernido.

La novela se inicia esparciendo la niebla del recuerdo y de la conjetura sobre una acción que oscila entre los años 1922 a 1908. La atención recae, ya en lo sutil, casi en lo inaprehensible, ya en lo exagerado por la fantasía del protagonista. En esas alternativas de la trama, Estela Canto evidencia su talento de novelista, y a través de ellas dibuja la personalidad de un extraño adolescente. (La escritora deja entrever su condición de mujer en algún trazo de este personaje que es quien relata la ficción.) Como en todo viaje hacia el pasado, la imaginación se toma la libertad de modificar la realidad, deformarla, hacerla poesía u

oscurecerla en el sueño apesadumbrado y fantasmagórico de las aberraciones. Los protagonistas son el adolescente Damián Carman, que cuenta los hechos, y su amigo Marcos Mañé, alrededor de quien giraron en otra época los acontecimientos que luego repercuten en la vida de ambos. Así se entrelaza la versión de Carman con las confidencias de Mañé, y ambas configuran el relato de ese pasado oscilante.

Entre esas exigencias del recuerdo, adquiere su relieve más vívido un velatorio en el que se alza la figura de una mujer que, subyugando la tragedia, consigue que toda la escena le sirva de marco y que su persona infunda el máximo de irradiación en esa noche que debía ser de tristeza, pero que ella transforma en su noche de esplendor, esplendor negro y funerario.

Largo sería enumerar aciertos, o señalar detalles objetables que el tiempo decanta en todo escritor; baste indicar que el final está dado en las primeras páginas, despertando interés a pesar de ello y consiguiendo, además, sorprender con ese final mismo.

Estela Canto da muestras de perspicacia para captar el detalle nimio o revelador de los distintos personajes, que adquieren vida inmediata aunque su aparición sea momentánea. Es decir, posee esa valiosa condición que es la sagacidad para escrutar seres. Esta condición apuntala el argumento de *El muro de mármol*, obra de pura ficción, que logra interesar literariamente más bien que despertar una verdadera resonancia humana.

ALEJANDRO DENIS-KRAUSE

Debates de SUR

LITERATURA GRATUITA Y LITERATURA COMPROMETIDA

Reunión efectuada en San Isidro, en casa de la señora Victoria Ocampo, el domingo 9 de diciembre de 1945.

Exposición del Sr. Jean Guéhenno. — Ante todo quiero agradecer la oportunidad que se me brinda de reunirme con ustedes en esta casa. Sé que Victoria Ocampo presta desde hace años importantes servicios a la literatura francesa, y que han estado aquí muchos escritores franceses, vinculados a ella por gran amistad. Todo esto me permite valorar más aún el honor de hablar en el lugar que ocuparon, aunque de ningún modo pretenda ponerme al nivel de ellos. Me referiré lo más sencillamente posible al tema del debate, que me han pedido que eligiera yo mismo. Propuse que se discutiera el problema de la literatura gratuita y la literatura comprometida. Pienso que a semejante elección me decidió la torpeza que mostré la primera vez que vine a esta casa. No hacía una hora que estaba: conversábamos no sé de qué, y me puse a hablar con una violencia que no es habitual entre gente de letras, entre gente bien educada. Al elegir este tema he querido justificarme, o, quizá, insistir más aún, y creo haber encontrado el medio de continuar comportándome mal. Desde hace tiempo, no sólo en Francia, sino en todo el mundo, quizás, está de moda una literatura a menudo gratuita; y en Francia, particularmente, esa literatura es la que prefieren desde hace treinta año los más ilustres escritores. Tengo el mayor respeto por los mismos escritores a quienes condeno, pero su defecto me parece tanto más grave cuanto que, al mismo tiempo que cultivan esa literatura gratuita, asumen el papel de directores de conciencia: hay en ello, me parece, una especie de contradicción. Admito que la literatura sea gratuita, pero a condición de que no sea, al mismo tiempo, literatura de dirección, de dirección moral. Y, además, me parece que esta literatura gratuita incurre en una contradicción invencible. Creo que todo el que escribe, aun cuando afirme que trabaja gratuitamente, se engaña. ¿Qué es un escritor, en el mejor sentido de la palabra? Hay, en cada uno de nosotros, dos hombres: uno, muy solitario, a quien preocupa el mundo que lo rodea, y que, por sobre todo, se esfuerza en justificarse ante sus propios ojos. Este hombre no tiene gran necesidad de público y podría fácilmente prescindir de él, porque hasta parece que el público le molestara, presentándose frecuentemente para turbar sus meditaciones. Este hombre solo, en busca del Universo, este hombre que persigue la explicación de su destino es, según creo, el que importa en la obra. Pero en el mismo escritor hay otro hombre a quien le importa el público, y ello no sólo por razones pequeñas sino quizá noblemente. Es espantoso no sentirse apoyado sino en sí mismo, y es natural que cualquiera que no sea absolutamente tonto se incline, a veces, a buscar

apoyo en los demás. Esta busca del público por parte del escritor nada tiene de indigno; al contrario, me parece noble, pues, para decirlo de nuevo, el escritor busca con ello una garantía. Está en una habitación cerrada, las paredes no le contestan, sólo se oye a sí mismo; y es la suya, a veces, una triste voz. No está seguro de la belleza de lo que oye, que es su canto; nada mejor que buscar la mirada de alguien que le dará como una seguridad, como el permiso para continuar su propia meditación. Eso significa la busca del público en el caso del escritor auténtico.

En ese momento se entrega al Mundo, y el escritor puede perderse, pues a partir de entonces está enredado en la comedia de la vanidad, por la cual todos hemos pasado. ¿No acrecentamos nuestra propia estimación a medida que aumenta el número de nuestros lectores? A partir de entonces la función del escritor es, quiéralo o no, asegurar cierto intercambio; el escritor que lo evita diciendo: "No, yo sólo escribo para mí", no juega limpio; eso no es verdad.

Nunca escribimos únicamente para nosotros. Escribimos un poco para nosotros —ese monólogo de que hablaba hace un momento—, pero en seguida nos dirigimos a los demás. Hay un poco de hipocresía en poner en manos del lector un libro, en decirle con voz seductora todo lo que puede seducirlo a lo largo de uno o varios centenares de páginas, para terminar en la última con estas palabras: "Claro que nada he hecho por ti; quedas libre; sólo tú puedes conocerte: arréglatelas con tu vida y con tus pensamientos". Eso no es cierto. Desde ese momento, los dados están cargados. Todo artista, todo escritor que sabe un poco su oficio, conoce la seducción de las palabras, y no ignora que ha hecho un prisionero de ese desventurado lector que se entregó a su obra. El escritor ha contraído un compromiso con él.

No hay, pues, literatura gratuita; hay una hipocresía de la gratuidad. Prefiero a quienes consideran que es mejor jugar lealmente sabiendo lo que se pone en el juego, y que aprecian el riesgo de escribir.

Durante mucho tiempo he dirigido revistas y colecciones; es bastante conmovedor. Se ve desfilar toda clase de jóvenes escritores, que llegan con un manuscrito. Pasan ante uno como esos mendigos que suelen verse en la puerta de las iglesias. Como San Dionisio, llevan, por decirlo así, su cabeza cortada entre las manos. Y la presentan diciendo: "Vea mi cabeza: ¡qué interesante es! Jamás habrá visto usted algo más interesante". Le entregan a uno el peor libro, un manuscrito, y, si es el primero, ese libro manifiesta casi siempre el deseo de decir algo extraordinario. Al escritor joven le parece que nadie, antes de él, ha dicho los secretos del mundo. He visto centenares, hombres y mujeres; todos decían lo mismo: "Por favor, concédame usted un cuarto de hora, veinte minutos: ¡he sufrido tanto! Y mi sufrimiento está en el fondo de este manuscrito. Lo hallará usted; se lo doy. Y, finalmente: "los secretos del mundo (eso no lo dicen, pero lo piensan) los encontrará allí". El peor escritor es sincero cuando habla así. Dios sabe que eso no basta para hacer un buen libro. Todos lo sabemos. No basta sufrir, no basta mostrarlo, ni haber pasado por una experiencia exclusiva. Porque, después de todo, la experiencia individual no es tan exclusiva como parece.

Por otra parte, no cabe duda que todo libro es un testimonio. Pero, ¿cómo debe transformarse un testimonio para que adquiera importancia artística? Es siempre el mismo problema. Es necesario que haya compromi-

so, obligación de darse a los demás, y el compromiso se advierte casi siempre en los comienzos del escritor, que no es capaz de dominarse hasta dar valor gratuito al testimonio que ofrece. No se puede expresar el sufrimiento hasta que el sufrimiento haya pasado, y muy pocos escritores son capaces de hacerlo.

Para plantear el problema en otro plano, diré que, por mi parte, no creo que nada de lo humano tenga sentido si se coloca fuera del hombre. Todo el arte se hace para el hombre. No puede concebirse un libro que no se haga para leerse, una estatua que no pudiera mirarse. Se hace una estatua para que el hombre, al contemplarla, advierta en ella como una protesta, por decirlo así, contra las insuficiencias de su propio cuerpo. El arte es una especie de protesta continua, y la obra de arte una corrección de la naturaleza, porque, según mi manera de ver, todo el trabajo del hombre va en cierto modo contra la naturaleza, que es lo gratuito, lo dado de antemano. La naturaleza es la parte de los dioses, de Dios, si quieren ustedes; el arte es la parte del hombre.

Podría replantear el problema por otros muchos caminos, pero no creo que lo deseen ustedes. He pedido a Victoria Ocampo que esta reunión fuera una conversación más bien que una conferencia, y no hago más que proponer una serie de temas; si no bastaran, propondría otros. Creo que lo que decide la elección entre la literatura gratuita y la literatura comprometida es la idea que uno tenga del hombre: se deja llevar a la literatura gratuita aquel a quien interesan sus diferencias con los demás; al otro, en cambio, le tientan sus semejanzas. Hay un arte para el hombre de serie y otro para el hombre excepcional. Podríamos, si quieren ustedes, buscar juntos los supuestos de los dos tipos de literatura. He tenido a este respecto un gran debate con Gide; yo había estallado y protestado contra esa afición a las diferencias que él manifiesta siempre; cité a Baudelaire, y recuerdo que Gide me dijo: "Usted cree que Baudelaire no tiene el sentimiento de las semejanzas pero yo invoco en su defensa el último verso del prólogo de *Las flores del mal*: "Hypocrite lecteur..." No me costó trabajo contestarle: "¡Triste fraternidad!" Cuando se habla de fraternidad y de semejanza entre los hombres agobiados por el mismo destino, pero colmados por las mismas experiencias, la fraternidad en que se piensa no es sólo la fraternidad del pecado, no es sólo la fraternidad de la hipocresía. No, hay una afición a las diferencias que condujo a Gide a construir su obra, pero no creo que las obras realmente grandes estén contruídas sobre ese tema. Diré que el verdadero camino es el de las semejanzas, una vez comprobadas todas las diferencias que nos afligen.

Sra. Vera Macarov. — Un libro, cuando acaba de escribirse, puede parecer gratuito, pero a veces sucede que con el tiempo resulta enteramente comprometido.

Sr. Jean Guéhenno. — Lo creo. Nunca las cosas o las obras pueden juzgarse cuando aparecen; en ocasiones, el tiempo les da su verdadero significado.

Sra. Victoria Ocampo. — Cuando pedí a Weibel Richard que le preguntara al señor Guéhenno el tema de nuestra conversación, contestó que deseaba hablar sobre literatura gratuita y literatura comprometida. Coincidencia curiosa; este verano, lo recordarán ustedes, nos reunimos algunos en Mar del Plata para tratar el mismo tema. Tomamos como punto de partida la famosa frase de Wilde: "No hay libros morales o inmorales sino libros bien o mal escritos". Discutimos

el mismo problema durante tres días, y no pudimos ponernos de acuerdo.

Sr. Jean Guéhenno. — El cambio de plan me parece interesante porque muestra cómo se hace sospechoso quien desea una literatura comprometida: es como si quisiera sustituir el punto de vista estético con el moral.

Por mi parte, no creo que sólo la moral preocupe al hombre. Aunque evito personalizar, quizá sea necesario llegar a ello por comodidad y para razonar sobre hechos. Algunos escritores, quizás a pesar de ellos, pueden tacharse de gratuitos porque carecen de un verdadero drama. Es defecto de su condición o del mundo al cual cayeron. Pienso en Gide, por ejemplo. Es un ejemplo de literatura gratuita. ¿Por qué? Es un hombre que ha vivido en una libertad absoluta. Ha nacido en ella y no encuentra un drama aunque lo busque. Ése es el drama de la libertad absoluta. Gide se ha sentido sucesivamente Rousseau, Nietzsche, Goethe, y eso por haber tenido la desgracia —que lo es y grande— de haber nacido absolutamente libre.

Leyendo a Gide y a Rousseau —las *Confesiones*, de Rousseau— se advierte la ventaja de nacer como Rousseau en medio de un drama que no alcanzó a explicar durante toda su vida; Gide, en cambio, no logra definir el drama que nunca vivió.

No creo que la literatura gratuita signifique arte, y la literatura comprometida, moral, pero sí creo que la primera es la más grande. Agrego que, al hablar de compromiso, no creo que deba ser un compromiso determinado.

Sra. Victoria Ocampo. — A esa conclusión llegamos en nuestro debate.

Sr. Jean Guéhenno. — El compromiso puede ser moral: puede decirse que *no* al mundo y puede decirse que *no* a todos los postulados sobre los cuales tenemos contruído desde hace tiempo el mundo. No diría que Romain Rolland es un gran moralista, y, sin embargo, es un hombre profundamente comprometido, mucho más que otros que dicen admirarlo pero que evitan siempre comprometerse.

Sr. Wladimir d'Ormesson. — De algunos escritores podría decirse que es ya un compromiso en ellos el deseo de no comprometerse.

Sra. Victoria Ocampo. — Muy exacto. ¿No sería ése el caso de Valéry? ¿O quizá el de Gide?

Sr. Jean Guéhenno. — Me parece menos el caso de Gide que el de Valéry. El de Gide es aún más complicado. Gide dijo alguna vez que había en él un pastor protestante que se aburre. Y es cierto que el pastor está en él y a cada momento desearía ejercer una especie de dirección de conciencias. Es, sin duda, el comienzo del compromiso; pero al mismo tiempo —y en esto no estoy de acuerdo con él— se ampara en la gratuidad, y con ello todo se vuelve como un juego falso.

Sr. Félix Gattégno. — Creo que habría que precisar más la definición de la palabra "comprometido" y citar algunos escritores que usted considere tales.

Sr. Jean Guéhenno. — Escritores como Shakespeare, Goethe, Cervantes, lo son cabalmente para mí.

Sr. Robert Weibel Richard. — Y ahora, Guéhenno, escritores que no lo sean, fuera de Gide.

Sr. Jean Guéhenno. — Creo que pululan en la época contemporánea: no encuentro compromiso en la mayor parte de los libros y poemas que aparecen.

Sr. Félix Gattégno. — Entonces no tienen valor. Cuando el libro vale, es ya un compromiso.

Sr. Jean Guéhenno. — Y eso ha ocurrido porque hay una especie de olvido del hombre,

porque se trabaja sobre un principio estático. Recuerdo —y perdónenme ustedes que vuelva siempre sobre lo que pasó en los últimos cuatro años— que en 1942 y en 1943 vivía yo preocupado por lo que llegaría a ser la juventud francesa, a causa de la servidumbre, en primer lugar, pero sobre todo porque en esa situación nadie era nada. No había libros. Vivíamos con los libros antiguos. A los jóvenes se les decía que no pensaran. Una vez buscaba un tema de composición. Elegí a propósito un texto de un escritor de segundo plano, un fragmento de René Boylesve que simboliza toda esa literatura de confidencia, de conciencia, donde se decía que la verdad está solamente en nosotros mismos. El texto de Boylesve había sido escrito hacía muchos años y atacaba con violencia toda la literatura naturalista, por llamarla así. Yo lo propuse para provocar a esos jóvenes de 18 a 23 años. Pensaba que se pondrían furiosos contra Boylesve y que todos dirían: "Pero no es cierto, la verdad está fuera de nosotros, hay que salir a buscarla". Y, sin embargo, me contestaron que Boylesve tenía razón: adujeron como autoridades toda la literatura francesa contemporánea, Gide, Valéry —respecto a este último se equivocaban gravemente— y Proust. Para ellos no cabía duda de que la verdad está en nosotros y que el placer consiste en buscarla en el fondo de nuestro pensamiento con la angustia de no alcanzarla nunca.

Creo que hay en ello una especie de enfermedad; más aún, que no es sino una fantasía que uno busca y exalta en sí mismo cuando la comparo con esa decisión valiente de salir de sí mismo e ir hacia el mundo. Hay formas de gratuidad que son como parálisis.

Sr. Félix Gattégno. — Creo que las palabras "gratuidad" y "compromiso" no bastan para circunscribir el problema, y que ante todo hay que aclarar el sentido que para usted tienen esas palabras. A pesar de su opinión insisto en creer que Gide es un escritor comprometido. Cada uno de nosotros siente de algún modo su relación con el mundo y su primera preocupación es buscar lo suyo en sí mismo para comunicarlo a los demás. Ir hacia el mundo pero con lo propio. Hay, pues, que comenzar por conquistarse a sí mismo.

Sr. Jean Guéhenno. — Esta discusión, ya lo sabe usted, no es nueva para mí. Creo que todo el que en este mundo hace su balance es un hombre comprometido. Como decía Valéry: "Me hundo en el fondo de mí y saco a la superficie lo que sale".

Sr. Félix Gattégno. — Mi convicción es que no puede encerrarse a Gide en la gratuidad. Me parece más vasto que eso; Proust es, prácticamente, un hombre comprometido, aunque nadie, en apariencia, lo sea menos.

Sr. Jean Guéhenno. — Es evidente que todo valor implica cierto compromiso.

Sr. Wladimir d'Ormesson. — Mi impresión es que se confunden las palabras, y que debajo del problema que plantea Guéhenno está como forma subyacente una palabra que no ha dicho pero que es muy suya y que lo pinta de cuerpo entero: la palabra lealtad. Y tengo la impresión de que lo que quiere decir ante todo es que hay un problema de lealtad —en el sentido de sinceridad— en la obra literaria. Ese es el fondo del problema.

Sr. Jean Guéhenno. — Eso mismo.

Sr. Wladimir d'Ormesson. — Así, para volver a ello, no es sólo en un problema de compromiso o no compromiso sino de lealtad, de honradez, donde veo cabalmente a Guéhenno.

Sr. Jean Guéhenno. — En verdad, quise hablar con cortesía.

Sra. Victoria Ocampo. — Tiene usted, señor Guéhenno, una opinión equivocada de los argentinos. En cuanto se nos conoce algo, se advierte que somos muy poco corteses. Puede usted hablar sin ambages. Yo, por ejemplo, soy la descortesía en persona, y me quejo siempre de la cortesía de los franceses que se escudan en ella como detrás de un muro. Franquee el muro, señor Guéhenno. Sea usted descortés.

Sr. Jean Guéhenno. — Puesto que me autorizan, hablaré con mayor violencia. Siento una profunda aversión por esa literatura que es sólo juego, y con la cual estoy intoxicado yo mismo más que nadie. Llevo conmigo el veneno. Me preocupo de llevarlo conmigo; si revisaran ustedes mi valija, encontrarían muchos libros que lo prueban. Estoy íntimamente envenenado, pero conozco la eficacia del veneno y estoy inmunizado contra él. Sé muy bien cómo trabaja en mí constantemente, y que no terminaré mi día sin sacar de mi maleta un texto de Racine o de Baudelaire, y que endulzaré con él los últimos minutos de mi jornada. Por eso estoy dispuesto a convenir con el señor Gattégno en que todo valor significa compromiso. Hay valor en Racine y en Baudelaire y hay compromiso en ambos. Pero no hay duda que estamos haciendo juegos de palabras. En determinado momento Racine y Baudelaire nos proporcionan placer —y a mí más que a nadie—, pero seguirán siendo venenos. Lo son en el estado actual del mundo: lo he verificado en mí mismo. Hay que volver al compromiso del cual no he cesado de hablar siempre, a un compromiso de fidelidad con el hombre, es decir, con nosotros mismos. Cuando se entrega uno a esa fidelidad, comprende que son minúsculos los placeres que da el contentarse consigo mismo, y parecen actos de infidelidad. Y cuando hablo de compromiso no me refiero propiamente al compromiso político, que pretende cumplir la literatura de todos los partidos, la de los reaccionarios y la de los revolucionarios, sino a cierta fidelidad al hombre, del sentimiento más o menos lúcido de que existe una humanidad por salvar: esa preocupación no la encuentro en ese arte que llamo gratuito. Considero que esas obras gratuitas valen como autorizadas excepciones, pero nada más. Cuando vuelvo a ser yo mismo, es decir un hombre fiel, sinceramente comprometido, que no desea olvidar, me pregunto qué servicios puede prestarme un escritor como Gide a mí y a los hombres en quienes pienso. Escritores como Gide creen que nunca se paga, y los que me interesan son los que siempre pagan. Esa es mi convicción más profunda: hombre es el que quiere pagar.

He vivido bastante. Creo que es muy simple y muy ventajoso olvidar. Sería muy fácil porque, con perdón de ustedes, el oficio no es tan difícil si se convierte la literatura en un juego formal. Basta haber nacido con alguna disposición, haber recibido alguna cultura, y, sobre todo, haberse disciplinado durante algunos años. Cualquiera de nosotros es capaz de escribir un drama, un poema o una novela modernos; tenemos cajones llenos de obras que no publicaremos porque eso es juego y no nos compromete. Cualquier otro pudo haberlas hecho. Hay, en cambio, según la experiencia vivida, según la vida que nos tocó, una palabra que ningún otro pudo decir, y ésa es la que vale, y no el resto, que no es más que juego, aunque admito que es un juego que puede llevar a la Academia. Lo que importa de toda la obra, ya lo sabemos,

son las cuatro o cinco líneas escondidas por allí, y que sólo nosotros pudimos escribir, porque significan un compromiso de fidelidad que no se puede rehuir. Por mi parte, esa fidelidad no excluye lo político, pero si en lo que hice no se advirtiera otra dirección que la política, nada de lo mío valdría mucho porque no fué ésa mi intención.

La verdad es indiscutiblemente una experiencia en literatura, y es una experiencia personal a la cual se da forma. No hará obra grande quien no tenga experiencia personal y profunda. En el caso de Gide, consideren ustedes las palinodias que ha cantado en sus prédicas políticas: él siente la necesidad de hablar de los problemas de la humanidad, de comprometerse, pero le fué fatal la ausencia de drama que le atacó al tiempo de recibir el don de un talento tan grande. Y esa especie de influencia que ha ejercido me lleva a hablar de él con alguna violencia. No quisiera que se interpretaran mal mis sentimientos con respecto a Gide, de quien estimo, justamente, el modo de contradecirse. Se me hace interesante en la medida en que lo veo preocupado de los problemas que se le escapan, que es lo que siempre le ha ocurrido. Ha ensayado todo. Hay en él un deseo de drama, pero de un drama que huye de él. En mi opinión es más grande artista cuanto más fielmente traduce esa inquietud, ese drama que no logra definir.

Sr. Julio Rinaldini. — Esa inquietud puede ser un elemento literario.

Sr. Jean Guéhenno. — Eso puede ser muy hermoso, pero creo que los postulados del arte puro no son los postulados de la obra realmente grande.

Sr. Wladimir d'Ormesson. — Me parece que coloca usted el problema en su más alto plano, y no hay para mí otro. Es —sin equívoco en la palabra que diré, porque conozco su posición personal— el sentimiento religioso de la vida.

Sr. Jean Guéhenno. — Es exactamente eso. Ésa es la palabra y no la temo.

Sr. Pedro Henríquez Ureña. — Quisiera relacionar este asunto con la literatura de nuestra América. Hemos tenido en América, durante largo tiempo, una literatura "engagée", comprometida. Nuestra vida estaba demasiado llena de problemas para que un hombre de letras pudiera apartarse de ellos. Pero llega un momento en que nuestros escritores empiezan a sentir que pueden aislarse de la vida general de su país y de la vida pública en particular. Es el momento que sobreviene después de 1880, y sobre todo después de 1890. Hecho muy interesante: es el momento en que comienza o reaparece la prosperidad en América.

Porque América tuvo virreinatos muy prósperos; pero la guerra de independencia, que fué larga y muy sangrienta, arruinó a los pueblos. Después sobrevino un largo período de anarquía y despotismos. Por fin, después de mediado el siglo XIX, se empiezan a organizar los países. Y ya después del 80 comienza la era de prosperidad. Entonces empieza la división del trabajo, y aparece una literatura que quiere ser literatura pura y que, en determinados momentos, hasta reniega, declaradamente, de toda relación con el mundo que la rodea, como en aquel célebre prólogo de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, que dice: "¿Qué queréis? Yo detesto el tiempo y el lugar que me ha tocado nacer. En América no hay poesía como no sea en la Corte del Inca sensual y fino, o en la del gran Moctezuma de la silla de oro." Y agrega con desdén:

"Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman."

Pero la vida americana es todavía demasiado elemental. Lo digo en el sentido en que dicen los ingleses "elemental", es decir, ligado a los elementos o fundamentos de las cosas. No hemos llegado todavía a ese puro desinterés que permita el desarrollo amplio de la "literatura pura". Rubén Darío reaccionó después, y fué un poeta comprometido, *engagé*.

Y desde entonces se puede decir que en América la literatura se divide en dos formas, justamente las dos del tema de M. Guéhenno: la de los literatos puros, y la de los que se entregan a una tarea social.

Por eso es muy característico, en una parte de América, que el novelista —por ejemplo: Eduardo Mallea— sea un autor *engagé*, comprometido.

Ahora, para no quedarnos en América: ¿esta división no es algo que parte del romanticismo? ¿No es el poeta romántico el que decide separarse de la multitud y compararse al albatros, como Baudelaire?

En América, todavía en la época romántica, no tuvimos suficiente calma, suficiente división del trabajo, suficiente riqueza, para que nuestros poetas románticos se atrevieran a separarse de la multitud y desdeñarla. Todavía estuvieron entregados a la vida pública. Lo que en Europa comienza en la época romántica, entre nosotros aparece —como he dicho— después del 80. ¿No es esta división, en Europa, fruto del romanticismo, del egoísmo romántico? Entre los griegos, pongo por caso, el ideal que movía al artista era lo que Gilbert Murray llama *servir*. El hombre moderno piensa en la gloria.

Sr. Jean Guéhenno. — En Francia hemos concluído por dar una definición del romanticismo algo diferente. No creo que el romanticismo sea originariamente gratuito. Hay dos especies de romanticismos: el que se compromete, por ejemplo, entrando en política, y el gratuito. La opinión sobre el romanticismo ha cambiado completamente en Francia; por mi parte, he estudiado a Michelet, y considero errónea la interpretación de Brunetière, que todos ustedes conocen. La gran generación romántica, la de Hugo, Lamartine y Vigny es una generación humanista. Gautier ya pertenece a la siguiente. La obra de los grandes románticos ha consistido casi siempre en abandonar el mundo de la fantasía que les atrajo primero, porque en ese mundo está el romanticismo en sus comienzos. El joven empieza en la fantasía y después la vida lo compromete. La vida del siglo XIX tuvo por consecuencia comprometer a los artistas, que concluyeron por volverse hombres distintos. El caso de Michelet es muy claro: su misión consistió en llegar a historiador. En su diario escribe estas palabras: "On naît artiste, on devient historien."

Sr. Wladimir d'Ormesson. — Hay un caso difícil, el de Lamartine. Un estudio reciente que he leído descubre en él un aspecto de impostor. Puede afirmarse que se le sorprende veinticinco veces infraganti. Cuando el personaje creado y que se entrega a la posteridad es tan diferente del real ¿dónde está la verdad? Otro problema.

Sr. Jean Guéhenno. — Por mi parte diría que, por desgracia, en todo escritor —por ejemplo, Lamartine— hay un literato que "arregla" su vida entera.

Sr. Wladimir d'Ormeson. — En su *Viaje a Oriente* hay una descripción admirable de Jerusalén, y en sus *Meditaciones* cuenta que fué ante el Sepulcro donde empezó a perder su fe. Pues bien, su criado, que hizo el

mismo relato que él, ha dejado unas *Memorias* donde hace un relato muy preciso —mucho más exacto que el de su amo— y allí vemos que cuando llegaron a Palestina había una epidemia de cólera o de peste y que pasaron por los lugares sagrados sin detenerse un instante y tapándose las narices. De modo que toda la historia de Lamartine es pura invención. De este tipo pueden citarse veinticinco historias de Lamartine.

Sr. Jean Guéhenno. — El verdadero Lamartine no me parece el del *Viaje a Oriente* sino el de las *Meditaciones*, el de las *Armonías*, que es el escritor comprometido, el que vive aún.

Sr. Wladimir d'Ormesson. — Eso es muy cierto para nosotros, pero no es seguro que lo fuera para él.

Sr. Jean Guéhenno. — En Hugo se ve muy claro. Desde los veinte hasta los treinta años, hasta que escribe *Los destellos y las sombras*, Hugo es un escritor gratuito. Si se estudia la evolución del poeta se advierte cómo se hace cada vez más profundo el compromiso hasta las *Odas*, que nos dan el hombre completo según la definición del propio Hugo: un hombre comprometido en su siglo y en su tiempo.

Ése es el esquema de la vida de Hugo, de Michelet, de todos los otros.

Eduardo Mallea. — Yo creo que, planteada la conversación en los términos en que está, entiendo por la palabra "comprometido" el acto de estar el hombre, el autor, en tanto que hombre, presente en su obra. Y entonces un hombre que se plantea problemas del tipo de los que se ha planteado Gide, por ejemplo, y que vive sinceramente en estado de preocupación, en estado de problema, en estado de crisis en muchos órdenes de su propia vida —problemas de orden moral, de orden social e inclusive de orden político—, yo creo que, evidentemente, es un hombre comprometido.

Sr. Jean Guéhenno. — Me agrada cómo usted define la palabra. Por lo demás, yo distinguiría entre verdad y sinceridad. No creo que baste la sinceridad para ser escritor: no me parece compromiso suficiente, y es, además, demasiado fácil. No dudo de la sinceridad de Gide, que es la que presta interés a su obra y le aproxima a la literatura comprometida; pero no basta buscar la verdad en uno mismo: ahí está la debilidad de toda la literatura contemporánea. Y, además, no hay hombre sincero. Nadie puede serlo aunque crea lo contrario. Mentimos siempre tratando de justificarnos. En eso consiste la sinceridad: en justificarnos constantemente; pero la sinceridad no es la verdad. Lo que compromete es el estudio de la verdad que hay en nuestras relaciones con los demás. Para Shakespeare, para Cervantes, la verdad no está en ellos sino en los hombres a quienes observan como son, y no como ellos los sienten. Acepto que podamos construir una obra interesante contentándonos con nosotros mismos, y muchos artistas lo ensayan, pero los verdaderos testigos no sólo se consultan ellos sino que se preocupan de reconocer al prójimo, que es el interesante. Hay que ver qué hay en él, llegar a hablarle, y eso es lo difícil. El problema de la verdad está en esta inquietud.

Sr. Paul Benichou. — Estoy de acuerdo, por lo menos en lo que deja entrever de la definición de la palabra comprometido. Cuando decía usted que es "el hombre que paga", usaba la palabra en su sentido etimológico. Objeto prendado (*engagé*) es aquel por el cual debe pagarse cuando uno quiere recobrarlo. Cuando uno se compromete (*on s'engage*) en un camino no se puede volver sin

dejar algo de sí. No es sólo una concepción moral: escritor comprometido es el que tiene una filosofía moral o simpática. Yo preguntaría: ¿no puede admitirse que existe moral en lo estético? ¿Y si el artista que usted considera diletante se juzga comprometido porque ha puesto su vida y sus esfuerzos para observar lo que ocurre en él? ¿Exige usted que se comprometa en el plano humano, es decir, finalmente, político, y se preocupe por el porvenir de la humanidad?

En otro sentido, compromiso podría ser para el escritor luchar por una humanidad que no existe todavía y a la cual es fiel. Tal sería la función del poeta para los grandes románticos. Para nosotros, esa literatura estaba comprometida. ¿Exige usted compromiso en el plano humano o puede aceptar que exista sólo en el plano estético?

Sr. Jean Guéhenno. — El único compromiso válido es el que se refiere a lo humano. Tengo el mayor respeto por las obras bien hechas, y me parece que no es poco saber bien su oficio, pero eso no basta para construir una obra grande. Tengo horror por el diletante que hace de todo. Hay un diletantismo que me parece lo contrario del arte digno. Me horroriza todo lo que transforma las cosas más grandes de la humanidad —las obras literarias, en particular— en una especie de bombón suculento. No puedo soportar que se hable de Pascal, de Dostoievsky y de Goethe como si no hubieran escrito más que para agradarnos.

Sr. Ángel Vasallo. — Querría formular la siguiente pregunta: si, conforme con lo que ha expuesto el señor Guéhenno, cabe la posibilidad de un escritor que esté *engagé* consigo mismo. Y, en ese caso, si su obra sería una forma de literatura gratuita.

Porque, a mi juicio, Pascal —por ejemplo— es un hombre *engagé* consigo mismo, efectivamente; y, por ende, con todo lo demás.

Hay, pues, varias acepciones del concepto de comprometido. Está la acepción de estar comprometido con los otros, y está la acepción de estar comprometido consigo mismo. Y, desde luego, que un Dios, por ejemplo el de Pascal, no se puede encontrar sino estando *engagé* consigo mismo y en la profundidad de sí mismo.

Sr. Jean Guéhenno. — Por eso mismo Pascal no sólo está comprometido consigo mismo sino que también lo está con Dios. Es un compromiso con lo más profundo del hombre pero, además, con lo exterior. No estamos en el orden de la sinceridad sino en el de la verdad, porque si Pascal no hubiera creído que Dios era, según dijo, "sensible a su corazón", lo hubiese condenado. Estaba convencido de que ese Dios tenía una existencia garantida por los profetas y por los milagros.

Sr. Ángel Vasallo. — Me satisface su respuesta. Ahora, si me permite, sobre "sinceridad" y "verdad", me parece que la determinación de "sinceridad" es más propia y más profunda que la de "verdad". Porque el escritor no puede tener otro criterio de la verdad que su propia sinceridad.

Sr. Jean Guéhenno. — No lo creo, perdóneme. Es muy simple decir, creo, que nuestra sinceridad nos basta. Sé muy bien que la mayor parte de los artistas se contenta con ella. No creo que pueda afirmarse que en obras como las de Tolstoy, donde la verdad resplandece, domine la sinceridad solamente. Para mí la sinceridad es como una satisfacción de sí mismo, mientras que la verdad es una especie de insatisfacción de no vivir más que en sí mismo.

Sr. Robert Weibel Richard. — Volviendo

a lo que decía Henríquez Ureña, quisiera subrayar que este debate se plantea más claramente en el plano histórico. Todo hace pensar que el problema del compromiso se sintiera hoy más agudamente. En el siglo XVIII el autor clásico escribía para un público limitado, para unos miles de personas; la masa no interesaba. Entre el escritor y ese público limitado había una especie de armonía, de circuito cerrado. Se planteaba, sin duda, el problema humano total —y por eso viven las obras clásicas—, pero se planteaba bajo una forma en cierto modo estática, inmóvil. A partir del romanticismo el escritor se encuentra frente a una noción de humanidad mucho más amplia, y él debe decidir qué extensión de humanidad expresará en su obra. Surge un desacuerdo entre el escritor y el orden social existente. Literatura gratuita será la que pretenda ignorar ese desacuerdo y continúe dirigiéndose a una minoría selecta: será, sin duda, legítima y valedera. Escritor comprometido será el que se considere responsable frente a la humanidad en movimiento, y crea que sería desertar no responder a su llamado urgente.

Sr. Jean Guéhenno. — Completamente de acuerdo.

Sr. Robert Weibel Richard. — En esas condiciones, ciertos juegos literarios llegarían a ser imposibles.

Sr. Jean Guéhenno. — La fidelidad humana es cada vez más difícil, y eso explica la gratuidad de tantos artistas. Un escritor como Racine, que nos parece gratuito, no lo era de ningún modo en su tiempo, porque obras como *Andrómaca* y *Fedra* estaban en relación precisa con una sociedad determinada que se reconocía en esos personajes. Hoy nos parecen gratuitas porque los contemporáneos de Racine están muertos, y la función dramática que cumple Racine no está en relación real, hay que admitirlo, con la vida contemporánea. Es indudable que hay mujeres que todavía pueden identificarse con Andrómaca o con Fedra, pero son las privilegiadas, en tanto que esos personajes hablaban entonces para todas las personas cultas. La fidelidad es ahora mucho más difícil, porque estamos en medio de una muchedumbre heterogénea y mucho más numerosa que la sociedad que tenía que definir Racine.

Sr. Julio Rinaldini. — ¿No cree usted que el escritor está frente a una experiencia que le agobia, y que pretende librarse de ella con la literatura?

Sr. Jean Guéhenno. — Lo creo. El drama de un poeta como Rimbaud lo atestigua. Este hombre que busca esa fidelidad a los veinte años, se siente agobiado, y zozobra en una experiencia nada más que individual, que tiene su grandeza, pero que es, de cualquier modo, espantosa. Quiere cambiar de vida con el desenfreno sistemático de todos los sentidos, quiere cambiar de vida, y no lo consigue. Llega así a esa especie de suicidio que es su partida al África. Los que lo han imitado, incurren en este tipo de suicidio. Nadie es capaz de cambiar él solo su vida: es ilusión de artista creer lo contrario. Estamos desde hace cincuenta años en lo que Péguy llamaba un "período", es decir en un momento en el cual los artistas buscan acomodarse al mundo y no lo consiguen. No logran la sinceridad porque el mundo se transforma. En el siglo XVII, entre Racine y sus cuatro mil lectores existía una estrecha relación, pero en un mundo donde el escritor habla a todo el Universo ¿cómo encontrar acuerdo, cómo hallar su camino?

Sr. Eduardo Mallea. — ¿Romain Rolland —tema de su próxima conferencia— es para

usted un gran artista o un hombre de elevada moral?

Sr. Jean Guéhenno. — Para mí Romain Rolland es más bien un gran hombre que un gran artista.

Sr. Robert Weibel Richard. — La pregunta de Eduardo Mallea me parece un poco tendenciosa. En Romain Rolland la conciencia moral es superior al genio literario, pero en otros escritores conciencia moral y genio literario pueden darse igualmente.

Sr. Pedro Henríquez Ureña. — Es el caso de Tolstoy, por ejemplo.

Sr. Jean Guéhenno. — Me parece que el problema no es de moral. En mi opinión, el problema moral y estético se encuentran finalmente; el arte más grande no es necesariamente un arte moral.

Sr. Paul Benichou. — Reclamo para Baudelaire las circunstancias atenuantes que usted concede a Racine, porque creo que en esa actitud retraída, alejada de los hombres, que se observa en algunos escritores a partir del siglo XIX, hay un drama profundo. En suma, los dos grandes períodos de compromiso, como dice usted, son el siglo XVIII y el gran romanticismo, y esos dos períodos corresponden a épocas de gran esperanza de la humanidad, que concluyen como estranguladas por los hechos: primero, el 93, y todo lo que vino a continuación, el estrangulamiento de la Revolución Francesa, ese fin bastante triste, trágico de la Revolución; y la segunda, por la Revolución del 48. Se observa un retroceso, un movimiento de angustia y un retraimiento en los escritores. No puede considerarse juego ese movimiento, que es a veces una tragedia: un hombre como Baudelaire no puede esperar nada. Ahí está el caso de Leconte de Lisle, ni gran poeta ni gran hombre, como ejemplo de la tragedia de 1848: comienza con una gran esperanza, y cuando la ha perdido por completo llega a una fórmula de impasibilidad.

Sr. Jean Guéhenno. — Es el caso evidente de Ménard.

Sr. Paul Benichou. — Puede haber una gratuidad que sea un testimonio y un testimonio verdadero.

Sr. Jean Guéhenno. — Estoy completamente seguro de que es un testimonio verdadero; es, justamente, el síntoma de la enfermedad que comienza. No quisiera hacer juicios de valor sobre unos y otros: esto vale, esto no vale. Vuelvo a la fórmula de Péguy: hay "épocas" y "períodos". El romanticismo es una "época"; estamos en un "período". Estamos enfermos, y deseo que vengan tiempos que podamos llamar una "época".

Sr. Robert Weibel Richard. — ¿Ve usted síntomas de ello?

Sr. Jean Guéhenno. — ¡Por Dios! Personalmente, no he desesperado. Efectivamente, creo que nos buscamos, y estoy convencido de que, por más grandes que esas obras hayan sido como testimonio de una enfermedad, podríamos enumerar...

Sr. Paul Benichou. — El hombre se expone a continuar enfermo por mucho tiempo y a seguir atestiguándolo.

Sr. Jean Guéhenno. — La literatura retomará su movimiento gracias a la esperanza. Esa especie de fraternidad en la desgracia y en el pecado que domina la obra de Baudelaire, por ejemplo, es la fraternidad de una época espantosamente desgraciada. No hemos nacido para eso. No soy tan pesimista para creer que estemos reducidos a gustar tan sólo eso.

Sr. José Luis Romero. — ¿Cree usted, señor Guéhenno, que alguna vez, en la historia, se ha dado una literatura puramente gratuita?

Sr. Jean Guéhenno. — No lo creo. Pero hoy nos hiere más la gratuidad porque es inmensa la tarea por cumplir. Decía que la fidelidad es terriblemente difícil, y por eso mismo hay que esforzarse más en alcanzarla. En épocas como la nuestra la gratuidad ofende más que en otras, que también la conocieron. Volviendo a la historia de la literatura francesa, no es difícil señalar el momento en que los escritores están en una relación más leal con su tiempo. Son las "épocas", para decirlo de nuevo con las palabras de Péguy. A fines del siglo XV y a comienzos del siguiente, a medida que nos acercábamos a una época, hacia 1550, hay una maravillosa armonía entre algunos poetas y la corte (la corte es el hombre a quien se habla y para ella se escribe); esa armonía se va perdiendo de nuevo hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

Sra. Victoria Ocampo. — Y a Montaigne, ¿cómo lo califica usted?

Sr. Robert Weibel Richard. — Es un escritor cabalmente comprometido.

Sr. Jean Guéhenno. — Qué duda cabe. Pero quizá yo sea parcial porque como me gustan los escritores comprometidos, y como me gusta Montaigne, lo clasifico entre ellos. Hasta se me ha ocurrido escribir reclamando la aparición del Montaigne de nuestro tiempo, del hombre capaz de curarnos, que lleve en sí toda su época, que tenga la entera conciencia de su tiempo.

Sr. Pedro Henríquez Ureña. — Creo que el señor Guéhenno tiene mucha razón cuando dice que Montaigne es un escritor muy comprometido. Montaigne es un crítico muy enérgico de su época. Nadie ha discutido más a fondo la civilización europea que Montaigne. La ha negado, quizá, más que Rousseau.

Sr. Robert Weibel Richard. — Permítame usted una pequeña pregunta. Anatole France ¿es un escritor comprometido?

Sr. Jean Guéhenno. — Empiezo a vacilar sobre la respuesta.

Sr. Luis Reissig. — ¿No cree usted que hacia el fin de su vida, con la *Rebelión de los ángeles* y la *Historia contemporánea*, por ejemplo?...

Sr. Jean Guéhenno. — Allí se ve la diferencia entre France y Montaigne, entre France y Voltaire.

Sr. Félix Gattégno. — El debate es apasionante pero no bastante preciso. Damos vueltas en torno a la palabra compromiso sin definirla y entendiéndola cada uno a su modo. En todo caso creo que no puede juzgarse a un hombre porque no haya hecho tal o cual obra. No hay duda que sería deseable que apareciera el hombre que llevara en sí todo su tiempo, como Montaigne, pero no lo tenemos. En cambio tenemos cierto número de escritores que tendrán valor en todos los tiempos. Cada uno posee su parte de verdad, que expresa comprometiéndose. Sigo creyendo que el ejemplo de Rimbaud es tan fecundo para el porvenir de la humanidad como el de Tolstoy. En toda obra valedera hay un compromiso. En consecuencia, todo escritor valedero está comprometido. Y, todavía más, si ese escritor vale, tendrá valor en todo tiempo: ayer, hoy y mañana. O no tiene nada que decir y no vale, cualquiera que haya sido la forma que dé a su pensamiento, y es gratuito porque no sirve para nada. Estimo que Anatole France es gratuito, porque no vale.

Sr. Jean Guéhenno. — Es usted joven y demasiado severo. No viviré de aquí a 30 años, pero usted vivirá; no estoy seguro de que Anatole France no haya recuperado entonces cierto lugar.

Sr. Wladimir d'Ormesson. — Y la prueba es que ya se habla de ello.

Sr. Robert Weibel Richard. — Y mucho: Anatole France tiene ahora más importancia que hace veinte años.

Sr. Jean Guéhenno. — Está muy claro que todo valor implica cierto compromiso. Comienzo de valor es comienzo de compromiso. Es evidente, como decía el Embajador hablando de Gide, que la misma resistencia al compromiso es compromiso. Podríamos tratar de entendernos. Hay caminos que lo llevan a uno a perderse y otros que permiten que uno se halle a sí mismo. El camino por el cual se pierde la literatura es la gratuidad, y sólo se alcanza arte grande por el camino de la literatura comprometida.

Sra. Victoria Ocampo. — Por mi parte, estoy perfectamente de acuerdo.

Sr. Ernesto Sábato. — No es un problema de palabras sino de definición.

Sr. Robert Weibel Richard. — Una de las razones que hacen que este debate sea difícil de aclarar es que todos estamos de acuerdo en lo esencial. Y no puede sorprendernos, porque no están aquí los escritores que presumiblemente hubieran rechazado la manera de plantear el problema de Jean Guéhenno. No aludo a los partidarios de la literatura gratuita sino a los que están comprometidos por mal camino.

Sr. Pedro Henríquez Ureña. — Quiero lanzar una palabra que puede ayudar a aclarar las cosas. Es una palabra que usan los ingleses. Los ingleses llaman, a eso que se está llamando "literatura gratuita", "literatura de escape". Es decir, literatura que, deliberadamente, huye de los problemas para olvidarlos.

Sra. Vera Macarov. — Hay cierto compromiso en la gratuidad. Durante los últimos tiempos el Estado ha tomado parte tan activa en la vida privada que la gratuidad es, a veces, la afirmación reiterada de la libertad individual. En Inglaterra hay algunos escritores totalmente gratuitos que representan la protesta contra el reclutamiento oficial de las conciencias.

Sr. Ernesto Sábato. — Creo que esta discusión es interminable, y que nos vamos a ir de acá como hemos venido, exactamente. Se habla de "compromiso". Uno se pregunta entonces qué es literatura "comprometida". Y, para responder a esta pregunta, se citan escritores que, alternativamente, están o no están *engagés*. Pues bien; no creo que pueda decirse que los escritores que se han citado estén o no estén *engagés*. Se puede decir que están o no están, según el punto de vista que se adopte. Por ejemplo, yo no comprendo cuál es el drama que tiene Rousseau y que no tiene André Gide. Yo no sé cómo puede decirse que André Gide no tiene un drama. No comprendo en qué sentido puede decirse que Proust es un hombre que no está *engagé*.

¿Cómo puede decirse que un hombre construye una obra sobre la base de sí mismo? Un hombre en sí mismo no existe. Un hombre existe solamente en relación con el mundo que lo rodea.

Creo que la pintura que ha hecho Proust en su obra no es una pintura de Proust: es una pintura del mundo que rodea a Proust, a través de su propio temperamento.

Si *engagement* es relación con el mundo, con ese mundo de "otro" —como decía el señor Guéhenno—, creo que Proust es un hombre *engagé*. Proust no está hablando de la luna; está hablando del mundo que lo rodea; está hablando de los otros. Y eso puede decirse de todos los escritores.

El problema no es de independencia entre

uno y el mundo que lo rodea, porque todos estamos en dependencia con el mundo que nos rodea; hasta aquellos que no lo parecen. El problema está en determinar qué clase de "compromiso" nos gusta. Esta es otra cuestión. La clase de *engagement* que me gusta a mí, probablemente —y esto prueba que estoy hablando con entera buena fe—, no es la clase de *engagement* que le gusta a Borges, por ejemplo. Él tiene su punto de vista, tiene su literatura, que es perfectamente lícita desde su ángulo. Como es lícita una música atonal o diatonal, o es lícita una geometría euclidiana o no euclidiana.

Más que un problema literario o artístico, es éste un problema moral, un problema de conducta. Problema moral que hoy se agudiza, porque estamos en un mundo formidablemente desquiciado, terrible, angustioso. Estamos en un mundo en el cual se plantea, entonces, el problema operativo de la literatura.

¿Debe el hombre, en tanto que escritor, promover la defensa del hombre y de la dignidad humana, la defensa de la Humanidad, así con mayúscula, o puede permitirse el lujo de dejar que la humanidad se hunda a sí misma? ¿Cuál de las dos actitudes debe adoptarse? Éste es el problema.

No se trata de considerar si el escritor está "comprometido" o no, sino qué clase de "compromiso" va a contraer.

Yo creo, realmente, que toda gran literatura se ha propuesto, en forma explícita o implícita, el salvamento de la humanidad. Es decir: existe de por medio el problema de la misión. Y en eso estoy completamente de acuerdo con el señor Guéhenno. En lo que no estoy de acuerdo es en la definición que da de la palabra "comprometido".

Sr. Mariano Picón-Salas. — Quiero hacer una acotación final, porque creo que el asunto no se ha planteado enteramente bien, a pesar de una serie de acotaciones muy felices.

Me parece que la antítesis que señaló el señor Guéhenno entre "literatura comprometida" y "literatura gratuita" no es del todo exacta. No es del todo exacta por lo siguiente: con la palabra "comprometida" me da la impresión de que él quiso aludir a una literatura de partido, a una literatura ya definida desde un lado cualquiera de lo humano; y con la palabra "gratuita" a una literatura de juego.

Es éste un problema que me parece enteramente moderno, como lo dijo muy bien Henríquez Ureña; en otras épocas no ha existido; surgió tal vez en el siglo XIX con el individualismo moderno, en el mismo momento que se habló del arte por el arte; es decir, en que se quiso separar el arte de la integridad vital.

Creo que toda gran literatura ha sido siempre una literatura al servicio de algo. Y esta fórmula del "arte por el arte", es decir de considerar el arte como un juego narcisista, fué una expresión de un individualismo que ahora todos sentimos desplazado.

Pero se me ocurre que esta antítesis ya tiene muy poca validez. Todos sabemos que toda gran literatura tiene que servir a la causa del hombre.

Sin embargo, es peligroso decir "una literatura comprometida". Porque al decir "comprometida" parece que dijéramos que se adhiere a un partido; es decir, que niega el resto de lo humano, o sea lo que no está dentro de ese partido.

Sr. Luis Reissig. — Yo iba a hacer una aclaración completamente desarrollada por Sábato.

Creo como Sábato, en efecto, que no hay

ninguna literatura, como no hay ninguna economía, como no hay ninguna pedagogía, como no hay ninguna actividad intelectual, como no hay nada en la vida en que esté ausente el hombre mismo.

A mi juicio, toda literatura refleja forzosamente su época. Hay literaturas que están contra una corriente y hay literaturas que están a favor de otra corriente. Lo cual indica que toda literatura toma siempre partido.

No se vive sin partido en la vida. Ahora bien; si por partido se entiende exclusivamente el cerrar los ojos a todas las cosas, eso no es tomar partido. O, al menos, no es eso partido en el sentido que yo le doy. El partido es tener una posición en la vida, fijarse un objetivo, y tratar de alcanzarlo mediante una política. Ésa es la palabra que debió haberse usado con toda claridad desde el principio, y que, por razones muy explicables, se trató de evitar.

Por lo tanto, pensar que sea posible considerar un escritor como un hombre sin compromiso, sin partido, me parece evidentemente absurdo.

Claro que la discusión, cuando se hace en base a ciertas palabras —sinceridad, verdad, compromiso, gratuidad—, puede llegar a ser difícil, a veces ociosa, y que regularmente —como decía muy bien Sábato— no lleva a ninguna conclusión.

Repito que, a mi juicio, todo hombre tiene su compromiso en la vida, y de él, aunque quiera, no podrá nunca desprenderse.

Sr. Jean Guéhenno. — Me alegro mucho que haya dicho usted lo que tal vez no me hubiese animado a decir, porque me he esforzado en mantener este debate en el plano literario y moral, aunque pienso lo mismo que usted. Sin embargo, en la medida en que usted aprueba enteramente las palabras del señor Sábato, disiento con usted. Advierto una diferencia entre el compromiso de Proust y el de Rousseau. En la vida de Rousseau puede señalarse la aparición del compromiso. En 1748 no existe: es un escritor a la moda que sólo piensa en el público, y como sólo piensa en el público, y por lo tanto en el éxito, lleva escrito mucho, y, hasta ese momento, su obra es una obra vacía; no busca más que proporcionar placer, entretener. Cierta aventura ocurre en su vida que le obliga a reconocer que hay en torno de él hombres que tienen su mismo destino. Antes había sentido como horror por ellos, porque ese plebeyo detestaba a los plebeyos y ese proletario odiaba a los proletarios. Eso pasa exactamente en 1749: por razones íntimas Rousseau reconoce que él mismo es ese plebeyo, ese proletario. Desde entonces sólo quiere llegar a serlo sabiendo perfectamente que sale al encuentro de todos los plebeyos, de toda la humanidad. En su *Discurso sobre las ciencias y las artes* hay ya compromiso, y consciente. No puedo, por eso, aceptar que se confundan Proust y Rousseau.

Sr. Paul Benichou. — Los únicos compromisos que importan son los que se contraen frente al público.

Srta. María Rosa Oliver. — Si el señor Guéhenno expresa hasta el fondo de su pensamiento, ¿por qué elude la palabra que todos esperamos: la palabra pueblo?

Sr. Jean Guéhenno. — No la usaré porque no es suficiente y porque oportunamente he hablado de plebeyos y proletarios. Para terminar, no hagamos del compromiso un criterio para establecer una especie de jerarquía. Hay compromiso en Gide, en Mallarmé, hay compromiso en todos ellos. No existe la

gratuidad absoluta. Pero lo que puedo afirmar es que para mí el más grande escritor es el mayor testigo, el que sirve de testimonio más amplio, de testimonio del mayor número de hombres. Por grandes e interesantes que sean las obras de Rolland, de Baudelaire, de Racine, de Proust, estoy convencido de que hombres como Tolstoy o Shakespeare son mejores testigos y, según mi opinión, es el mayor parentesco con los hombres el que caracteriza al mayor escritor. Es ésa la verdadera fórmula de la palabra compromiso.

ÍNDICE

Pág.

Retrato del antisemita, por *Jean-Paul Sartre* 7

Zurbarán, por *Rafael Alberti* 42

Tres sonetos, por *Raúl Gustavo Aguirre* 45

La pintura religiosa rusa, por *Vera Macarov* 48

Calígula, por *Albert Camus* 63

NOTAS

Libros: Rafael Alberti: "Imagen primera de...", por *César Rosales* 93

Leónidas Barletta: "El barco en la botella", por *Eduardo González Lanuza* 96

Marta Brunet: "Humo hacia el Sur", por *C. R.* 99

Estela Canto: "El muro de mármol", por *Alejandro Denis-Krause* 103

Debates de "Sur": Literatura gratuita y literatura comprometida 105

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 187855.
Título de marca Nº 159.486.

ESTE CIENTO TREINTA Y OCHO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
DOS DE ABRIL DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y SEIS EN LA
IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA